د. رمسيس عوض

شكسبير في مصر



شكسبير في مصر

د. رمسيس عوض

الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٨٦

الاخراج الفنى	الغلاف بريشه
راجيه حسين	محمد عبد العال

القسم الأول

تمهيد

ليس من شك أن الشاعر المسرحى الانجليزى المعروف وليم شكسبير (١٥٦٤ ـ ١٦١٦) احتل مكانة بارزة فى المسرح المصرى منذ بواكيره • وليس أدل على حفاوة المثقفين المصريين البالغة بالكثير من أعمال شكسبير المسرحية من أننا نجد لها كثيرا من الترجمات والمعربات فى العقود الثلاثة الأولى من القرن العشرين ، وهى الفترة التى سوف نعنى فى هذه الدراسة باستجلاء جوانبها • وليس أدل كذلك على اهتمام المصريين فى هذه الفترة المبكرة بمسرحيات شكسبير من أننا نجد أكثر من ترجمة أو تعريب للعمل الشكسبيرى الواحد مثل مكبث والعاصفة ويوليوس قيصر وهملت • فضلا عما أولته الجامعة المصرية والصحافة المحلية من شديد الاهتمام بروائع شكسبير • وأحب هنا أن أردد حقيقة سبق أن ذكرتها فى كتابى « اتجاهات سياسية فى المسرح قبل ثورة ١٩١٩ » ، وفحواها أن أسلافنا كانوا يتحلون بفضيلة رائعة يؤلمنى اندثارها فى عالمنا المعاصر الذى مزقته الأيدولوجيات ، وأعماه التعصب الفكرى والسياسى المقيت وتتجلى هذه الفضيلة فى قدرة المصريين على التمييز بين الاستعمار البريطانى والثقافة البريطانية • وهو موقف ينم عن علو الشأن ق مضمار الحضارة بأى مقياس من المقاييس • ويتمثل هذا الموقف الحضارى الرائع فى كراهية المصريين للانجليز على الصعيد السياسى والكفاح من أجل التخلص منهم ، مع تقديرهم العميق فى نفس الوقت للثقافة الانجليزية والأدب الانجليزى كما يتجسد فى مسرح شكسبير العظيم • وساعد على هذا التقدير أن بعض مسرحيات شكسبير كانت مقررة على طلبة المدارس والمعاهد العليا آنذاك ، الأمر الذى أغرى الكثيرين بترجمة هذه الأعمال الشكسبيرية المقررة • ومن ذا الذى لا يحب أن يتنسم عبير أسلافنا الحضارى وهو يرى فى العقود الثلاثة الأولى من القرن الحالى على سبيل المثال لا الحصر ثلاث ترجمات ليوليوس قيصر احداها لحمد حمدى وثانيها لسامى الجريدينى وترجمة ثالثة لا تحمل اسم

مترجمها · وهناك ثلاث ترجمات للعاصفة احداها بقلم أحمد زكى أبوشـــــادى والأخرى بعنوان « زوبعة البحـــر » بقلم محمد عفت القاضى · أما الثالثة فقد قام بترجمتها أحمد محمد القاضى · وهناك بطبيعة الحال هاملت تعريب طنيوس عبده وهاملت ثانية ترجمة سامى الجريدينى وهاملت ثالثة ترجمة خليل مطران · وهناك عدة ترجمات ومعربات لمكبث على رأسها تلك الترجمة الشعرية الرائعة التى أصـدرها محمد عفت عام ١٩١١ ، فضـلا عن معربات عبد الملك ابراهيم واسكندر جرجس وأحمد محمد صـالح وخليل مطـران · وهناك شـهداء الغرام أو روميو وجوليت التى عربها نجيب حداد · كما أن هناك ترجمتين مبكرتين لترويض الشرسة هما ترجمتا أحمد كامل بكر وابراهيم رمزى · فضلا عن الترجمة العامية لهذه المسـرحية التى قدمها بشارة واكيم عام ١٩٣٠ · والمعروف أن خليل مطران ترجم مسرحيتى عطيل وتاجر البندقية وأن محمد عوض ابراهيم ترجم « كما تحب » وأن عبد الرحمن فهمى ترجم الملك هنرى الثامن وأن سـامى الجريدينى ترجم الملك هنرى الخامس ، وأن حسن أبو حامد ترجم كوميديا الأخطاء وأن محمد لطفى ثابت ترجم بيركليس · ومعظم هذه الترجمات ظهرت فى العقود الأولى من القرن العشـرين · ناهيك عن الترجمات الأخرى التى ظهرت مؤخرا ، ومن بينها الترجمات التى أصدرتها الادارة الثقافية التابعة لجامعة الدول العربية ، الأمر الذى يؤكد تعلق المصريين الشديد بأدب شكسبير ·

الاحتفال بذكرى شكسبير فى الجامعة المصرية :

فى عام ١٩١٦ نظمت الجامعة المصرية احتفالا بذكرى مرور ثلثمائة عام على وفاة شكسبير • وكتب ابن الحكيم فى جريدة الأفكار بتاريخ ٤ مايو ١٩١٦ (ص ٣) مقالا جاء فيه ان احتفال الجامعة المصرية بذكرى شكسبير من شأنه أن يشجع المصريين أنفسهم على تقديم جليل الخدمات لبلادهم مثل الخدمات التى قدمها شكسبير لانجلترا • واختتم ابن الحكيم مقاله بقوله : « وأرجو الجامعة المصرية أن تحتفل بذكرى من خدموا الأدب العربى كاحتفالها بذكرى شكسبير » • ورحبت بقية الصحف المصرية باحتفال الجامعة بذكرى هذا الشاعر المسرحى العظيم ، لأن شكسبير أصبح تراثا عالميا يهم المصريين بقدر ما يهم الانجليز • فنحن نقرأ فى صحيفة المنبر بتاريخ ١٥ فبراير ١٩١٦ (ص ١) ما يلى : « شكسبير انا محبوك ، مشاركون أمتك فى الاعجاب مما نطق به لسانك وكتبه قلمك وجرى به خيالك • فنحن الشرقيين تلاميذك لا فرق بيننا وبين الغربيين الذين شاركوا قومك فى التأدب بأدبك واستجلاء نور البصائر من معانيك • » وتحث جريدة المنبر المصريين أن يحتذوا بانجلترا فى ضرورة الاحتفال بذكرى عظمائهم مثلما تحتفل انجلترا بذكرى عظمائها • وأوردت صحيفة المحروسة بتاريخ ٣ مايو ١٩١٦ (ص ١) وصفا للاحتفال الذى أقامته كلية الآداب بهذه المناسبة • وافتتح الاحتفال اسماعيل باشا حسنين وكيل الوزارة وعضو مجلس ادارة الجامعة • ثم ألقى مستر برسى هوايت أستاذ الأدب الانجليزى بالجامعة كلمة تناول فيها أثر شكسبير فى الانسانية • وتلاه المسيو كليمان أستاذ الأدب الفرنسى بالجامعة المصرية الذى ألقى حديثا عالج فيه أثر شكسبير فى الأدب الفرنسى ، كما أنه ألقى قطعة من نظم شكسبير مترجمة من اللغة الانجليزية الى اللغة الفرنسية • وأخيرا تحدث توفيق دياب الى الحاضرين عن حياة شكسبير ، ومثل باللغة الانجليزية « قطعة من رواية يوليوس قيصر مع أشراف روما وموقف مارك أنطونى المؤثر فأجاد وأبدع ثم أعاد القطعة باللغة العربية ومثلها بلسان فصيح يدل على مقدرته الفنية والأدبية » •

الاحتفال بذكرى شكسبير وقصيدة حافظ :

بمناسبة الاحتفال بذكرى شكسبير تكونت لجنة فى بريطانيا وطلبت من فحول الشـعراء فى جميع أرجاء العالم أن ينظموا قصائد عن شكسبير لنشرها فى مجلد واحد بعد ترجمتها الى اللغة الانجليزية فى مارس من عام ١٩١٦ ٠ ووقع اختيار اللجنة على حافظ ابراهيم ليمثل شعراء العربية فى هـذا المهرجان الأدبى الكبير ٠ وأسهم شاعر النيل فى المهرجان بقصيدة مطلعها ٠

يحييـك فى أرض الكنـانة شـاعر
شـغوف بقـول العبقريين مغـرم

ويطربه فى يـوم ذكراك أن مشـت
اليـك مـلوك القـول عـرب وأعجـم

وكانت هذه القصـيدة سـببا فى ملاحاة شـديدة بين مؤيدى حافظ وخصومه الذين يناصرون منافسـه أحمد شـوقى ٠ فنشرت جريدة الوطن بتاريخ ٦ مارس (ص ١) مقالا هاجمت فيه القصيدة هجوما عنيفا مفـاده أنها قصـيدة فارغة من كل معنى ومضـمون وأنها تعتمد فى تأثيرها على زخرف القول ٠ ومن ثم فان سـحرها سيزول بمجرد ترجمتها الى الانجليزية « لأن الترجمة تزيل عن الأصـل صناعة وزخرفة ولا تبقى منه الا اللباب ٠ » وأنكرت هذه الصـحيفة على حـافظ ابراهيم الاغراق فى الخيـال والغلو والمبالغة و « رص الألفاظ رصا جميلا وتزيينها بالاسـتعارات ٠ » وشهدت جريدة وادى النيل فى أعدادها الصـادرة بتواريخ ٨ ، ١٢ ، ١٥ ، ١٦ مارس ١٩١٦ معركة أدبية حامية الوطيس بين ناقد متحمس لشـاعر النيل وقـع مقالاتهبالحروف الأولى من اسـمه (أ ٠ ن) وناقد آخـر يبدو أنه من أنصار أمير الشعراء وقع مقالاته (فلان) ٠ ويتهم (فلان) حافظ ابراهيم بأنه أساء الى الأمة العربية بأسـرها حين أخرج للعالم هذه القصـيدة المتهافتة ، كما يتهمه بأنه نظمهـا فى عجلة من أمره خلال خمسـة عشر يوما دون أن ينفعل بالموضوع الذى يعالجه وأنه كان هادئ النفس فاترها ٠ ويضيف (فلان) أن بعض أبيات القصـيدة أشـبه ما تكون بالنثر وأنها كثيرة الحشـو الذى لا تمليه العاطفة الصادقة الجياشـة بل متطلبـات الوزن والقافية » فضـلا عن أن بعض أفكار القصـيدة مسروقة من شعر المتنبى والمعرى ٠

رأى أحمد لطفى السيد فى الاحتفال بشكسبير :

نشر أحمد لطفى السيد مقالا مستفيضا فى جريدة الأهرام بتاريخ ٢٢ أبريل ١٩١٦ تناول فيه الاحتفال بشكسبير · وبلغ به التحمس بشكسبير حدا جعله يطلق عليه وصف « شاعر الانسانية » وليس واحدا من شعراء الانسانية · وأشارت صحيفة وادى النيل الى هذا المقال بتاريخ ٢٧ أبريل ١٩١٦ (ص ١) فوجهت عتابها الى لطفى السيد لأنه أنكر أن الانسانية أنتجت شاعرا غير شكسبير · يقول لطفى السيد « ان شاعر الانجليزية لم يقصر قصته على شعب بعينه أو على حالة خاصة من الأحوال الانسانية بل تناول الانسان من حيث هو أيا كان موطنه ، لم يقتصر على تحليل نفوس الرءوس المتوجة وأصحاب الأقدار ··· ولم يفرد هؤلاء بالذكر ولم يقف عليهم درسه الأخلاقى · بل تناول الحياة اليومية فى كثير من قطعه ··· يتسلل قلمه الى طيات النفس الانسانية يلج خفاياها فيرسم أحزانها العميقة وآلامها المستغلقة ، ويلون أطماعها التى لا تقف عند حد ويصف لواعج أشواقها فى حبها وحلاوة رضاها ومرارة غضبها · يصورها وهى بين الخير والشر يتنازعها كلاهما الى ناحيته ، ويبين أسباب الترجيح وعوامل الشر والفساد · » ولا يعترض كاتب وادى النيل على عظمة شكسبير أو على وجوب الاحتفال به · ولكنه يرى أنه يجدر بكل أمة أن تحتفل بشعرائها ، أو على الأقل ألا تنسى الاحتفال بشعرائها فى غمرة الاحتفال بشعراء غيرها من الأمم · يقول هذا الكاتب : « لئن رجعنا الى الحقيقة ·· لسمعناها تنطق أن الانجليز انما يحتفلون بشاعرهم جنسا ولغة ووطنا · فكون شكسبير هو الذى استوجب به عليهم حق الاحتفال بذكراه · ولعل الأستاذ لطفى يتفق معنا على قضية هى : ان الانكليز لم يحتفلوا بشاعرهم لأنه شاعر الانسانية ، بل لأنه شاعر اللغة الانكليزية · »

ويختتم كاتب وادى النيل مقاله بالعتب على فيلسوف الجيل لأنه يغفل الاحتفال بذكرى العباقرة العرب مثل أبى العلاء المعرى الذى لا يقل عن شكسبير فى عظمته ويقصر احتفاله على النوابغ من الأجانب : « نرجع بالعتبى على الأستاذ لطفى بك · فلقد كان له يوم الاحتفال بذكرى شكسبير وسيلة مناسبة الى التذكير ـ على الأقل ـ بما يجب لسلفنا علينا · ولكنه قلمه اطرد وقفا على تمجيد هذه الذكرى وحدها · ولو أنه جمع الى قضاء حق الفضل الخاص الذى نكره منه أن ينساه لكان أشكل بانصافه وأليق به · على أن

أعجب ما عجبت له منه ضنه على مثل المعرى أن يضربه مثلا صادقا صالحا حين أراد أن يحتج لشكسبير الذى لم يخرج من كلية كبرى بأن ذلك ليس منقصة ولا عيبا . فكان جان جاك روسو أقرب الى متناول ذاكرة الأستاذ فضربه مثلا . يا ويل قومنا . حتى لطفى بك السيد يعار أن يخط قلمه اسم رجل من العرب كأنه لم يخلق الله منهم مثلا صالحا قديما وحديثا . »

ازدياد الاهتمام بشكسبير فى الصحافة المصرية فى نهاية العقد الثالث من القرن العشرين :

نشرت جريدة « كوكب الشرق » بتاريخ ٢٨ أكتوبر ١٩٢٤ تحت عنوان « مؤلف هامليت الحقيقى » ما مفاده أن وليم شكسبير ليس مؤلف هاملت الحقيقى وأن مؤلفها الحقيقى هو الفليسوف المعروف فرانسيس بيكون . وتستطرد كوكب الشرق قائلة ان حوادث هاملت الأسسية مأخوذة من من تاريخ انجلترا واسكتلندا فى ذلك الوقت فملكة المسرحية هى الملكة اليزابيث والملك المقتول هو « الايرل أوف ايسكس » .

وفى ١٥ أغسطس ١٩٢٧ أعلنت مجلة المسرح عن مسابقة شعرية دولية بمناسبة تخليد ذكرى شكسبير . ورغم أننا لا نعرف نتيجة المسابقة فقد تقدم اليها من أرض الكنانة شاعران : احدهما البرنس حيدر فاضل الذى اشترك بقطعة من الشعر الفرنسى والآخر الدكتور أحمد زكى أبو شادى . ونشرت المقتطف فى ديسمبر ١٩٢٧ (ص ٤٣٤ ــ ٤٣٧) مقالا بعنوان « شكسبير فى وادى النيل » بمناسبة زيارة فرقة أتكنز الأولى الى مصر .

وفى نهاية العقد الثالث من هذا القرن أصبح واضحا أن الاهتمام بشكسبير قد بدأ يأخذ قالبا تكنيكيا . فقد نشرت مجلة روز اليوسف ــ على سبيل المثال ــ بتاريخ ٤ أغسطس ١٩٢٧ (ص ١٤) وصفا لمسرح الجلوب الذى مثلت فيه مسرحيات شكسبير لأول مرة وأسلوب الاخراج الاليزابيثى فى تغيير المناظر ، فضلا عن سوقية الدهماء من النظارة ومقاطعتهم للممثلين أثناء التمثيل . وفى ١ نوفمبر ١٩٢٨ نشرت مجلة المستقبل مقالا عن شكسبير بقلم محمد كامل سليم وذلك بمناسبة تمثيل بعض مسرحياته على مسرحى الأوبرا ورمسيس . ونشرت جريدة الاتحاد بتاريخ ٢٩ فبراير ١٩٢٨ (ص ٥) خبرا مفاده أن خليل مطران سيلقى محاضرة بدار نقابة الموظفين بميدان حليم باشا بالعمارة رقم ٦ حرف ب موضوعها فلسفة شكسبير فى

اختيار أشخاص رواياته وضـرب مثل على ذلك ٠ » وقد نشـرت مجلة مصر الحديثة المصـورة نص هذه المحاضرة فى عددها الصـادر فى مارس ١٩٢٨ بعنوان « شكسبير الغرب فى نظر شكسبير الشـرق ٠ » وتدور محاضـرة مطران أساسا على مسرحية مكبث ٠ ويتلو خلالها قصـيدة حافظ ابراهيم التى تصور خنجرا يقطر دما يلوح لمخيلة مكبث ، وأبياتها كالآتى :

كأنى ارى فى الليـل نصـلا مجـردا
يطير بكلتـا صـفحتيه شـرار

تقلبـه للعيـن كف خفيـة
ففيـه خفـوق تارة وقـرار

يمـاثل نصـلى فى صـفاء فرنده
ويحكيـه منـه رونق وغـرار

أراه فتدنينى اليـه شـراستى
فينـأى وفى نفسـى اليـه أوار

وأهـوى بزندى طامعـا فى التقاطه
فيـدركه عنـد الدنـو نفـار

تخبطنى مس من الجـن أم سـرت
باجـزاء نفسـى نشـوة وخمار

أرانى فى ليـل من الشـك مظلم
فياليت شـعرى هل يليـه نهـار

سـأقتل ضيفى وابن عمى ومالكى
ولو أن عقبى القاتلين خسـار

وأرضـى هوى نفسى وان صـح قولهم
هـوى النفس ذل والخيانة عـار

فيأيهـا النصـل الذى لاح فى الـدجى
وفى طى نفسـى للشـرور مثـار

ترى خدعتنى العين أم كنت مبصـرا
وهـذا دم أم فى شـبائك نار

وهل أنت تمثـال لكيـد نويته
وذاك الـدم الجارى عليك شـعار

فان لـم تـكن وهمـا فكن خير مسعد
فـانى وحيـــد والخطوب كثـــار

وكن لى دليلا فى الظـلام وهاديا
فليـلى بهيـم والطـريق عثـــار

على الفتك يا دنكان صـحت عـزيمتى
وان لم يـــكن بينى وبينـــك ثـــار

فان بك حب التاج أعمى بصـيرتى
فمالى على هـــذا القضـــاء خيـــار

اعرنى فؤادا منك يا دهـر قاسـيا
لو أن القـــلوب القاسـيات تعـار

ويا حـــلم قـــاطعنى ويارشـــد لا تثب
ويا شـــر مالى من يديك فرار

وياليـــل انزلنى بجـــوفك مـــنزلا
يضـــل به ســـرب القطا ويحـــار

وليس من شــك أن زيارتى فرقة أتكنز الانجليزية للأراضى المصـــرية فى عامى ١٩٢٧ و ١٩٢٨ قد زادتا على نحـو مباشـر من اهتمام المصريين بأدب شكسبير المســرحى • فعلى سبيل المثال نشـــر أحمد خيرى سـعيد مقالا فى الأخبار بتاريخ ٣١ أكتوبر ١٩٢٨ (ص ٣) تحت عنوان « شسكبير أيضا : هل يجب أن نفهم عصـره لنفهم رواياته • ونشـــرت جريدة مصـــر الحرة مقـالين متتابعين بعنـوان « روايات شكسبير » أولهمـا فى ١ نوفمبر ١٩٢٨ (ص ١٥) والثانى فى ٩ نوفمبر ١٩٢٨ (ص ١٧) فضـــلا عن أن المســتر ريد ــ عميد كلية فكتوريا بالاســكندرية ــ القى فى ٣ ديسمبر ١٩٢٨ محاضرة عن شسكبير بنادى موظفى الحكومة بالاسكندرية كان معظم الحضـــور فيها من المصـريين وأقليتهم من الأجانب • وبعد أن استعرض مســـتر ريد حياة شسكبير والمســرح فى عهده خلص الى أن أدب شسكبير يتمتع بثلاث مزايا هى طلاوة الشعر ــ عمق التفكير وســعة الخيال والتصـور ــ القدرة على رسم الشخصيات • وأشـارت الى هذه المحاضرة بشـىء من التفصيل جريدة كوكب الشـرق بتاريخ ٤ ديسمبر ١٩٢٨ (ص ٥) وجريدة الأهـرام بتاريخ ٨ ديسمبر ١٩٢٨ (ص ١) • اضف الى هذا أن مجلة العصـــور نشــــرت مقـالا عن يوليوس قيصـــر فى عددها رقم ١٩ الصـــادر فى مارس ١٩٢٩

(١٨٤ ـ ١٨٨) ، كما أنهـا نشـرت ترجمة المحاضـرة التى ألقاها كارلو فور ميتشى الأســتاذ بجامعة روما بعنوان « آراء شـكسبير السياسية » ، ونشرت السياسة الأسبوعية مقالا عن يوليوس قيصـر بتاريخ ١٦ نوفمبر ١٩٢٩ (ص ١٩) . ويخطىء من يظن أننا نشير الى هذه المقالات والمحاضـرات على سبيل الحصر فهى مجرد أمثلة نهدف بها الى مدى الاهتمام الذى أظهره الشعب المصـرى بمسرح شكسبير وأدبه . ومن الطريف أن نذكر أن الجريدة نشرت مقالا بتاريخ ٢٩ نوفمبر ١٩٠٨ تناول فيه كاتبه توارد الأفكار بين محمد السـباعى ولى هنت من ناحية والمعـرى وشكسبير من ناحية أخـرى . قال المعـرى .

أناس كقـوم ذاهبين وجـوههم
ولكنهـم فى باطن الأمـر نسناس

وقال شكسبير فى مسـرحية مكبث شـيئا مشابها : نعم ان مظهركم مظهر الرجال ولكن حقيقة خلقتكم خلقة الكلاب والسنانير » .

الحالة العامة للمسـرح المصـرى فى العقد الثالث من القرن العشرين :

بعث قارىء اسمه حسين عزيز خطابا الى عباس محمود العقاد أنحى عليه باللائمة لاهماله الكتابة فى شـئون المسرح . فرد عليه العقاد بمقال بعنـوان « التمثيل فى مصر » نشـره فى النيل المصور بتاريخ ٨ مايو ١٩٢٤ (ص١،٢) جاء فيه :

« اننى سكت عن التمثيل ولم أهمله ولا بخست قدره ، وما يظن بى أن أغمطه وأنكر أثره وأنا من المعجبين به والمعنيين بنجاحه » ويبرر العقاد سكوته عن التمثيل بأنه ليس خبيرا بشئونه : وللتمثيل ولا ريب سباحون قد سبروا أغواره وشطآنه وخبروا ديدانه وحيتانه فهم أولى منا بالسبح فيه ، وأدرى منا بظواهره وخوافيه . »

ويرى العقاد أن المسـرح المصرى ابتلى بداء عضـال يصعب الشفاء منه:

« على انى اذا أبديت رأيى فى تمثيل مصـــر قلت انه مقتلة للوقت بل مذبحة طائشة يذهب فيها دم هذا البرىء المظلوم جهارا ، ليلا ونهارا ، وما من حسيب ولا رقيب . ولست آمل أن أرى شيئا من التمثيل الصحيح فى بلدنا هذا فى غير معاهد الصور المتحركة أو جوقات أوربا التى تنزل بمصر آنة بعد أخرى . ومن رأى (ميجوكين) يمثـل فى رواية كين و (فيدت) يمثـل فى رواية (الضريح الهندى) أو (نلسـون) فقل لى بالله كيف يجرؤ بعد ذلك على

أن يلصق اسم التمثيل بهذه المساخر التى يعرضونها وما هى الا محاكاة قردية لهذه الصناعة ٠ وعساك تسألنى : أما من رجاء ؟ فأقول : نعم ، لا يأس مع الحياة ٠ ولكن الأمل ضعيف والمشقة طويلة واجر الصبر غير مضمون ٠ »

ويعبر العقاد عن ضيقه بالمشاهد المصرى الذى ينفق فى المسرح بضعة قروش ابتغاء اللذة الرخيصة والنظر الى الأجساد العارية : « أما الأنانية فلا تبالى بغير ساعتها ولا تنظر الى ما وراء لذتها ــ هذه بضعة قروش للضياع من يبغى بها ضحكا سخيفا ونظرات وضيعة الى اللحوم البشرية التى يعرضونها على المسارح عارية أو شبه عارية ٠ »

ويرد العقاد انحطاط المسرح المصرى بخاصة والفنون فى العالم بعامة الى فساد ذوق الدهماء فى ظل النظم الديمقراطية السائدة ٠ فيدموس (أى شعب باليونانية) « يحب المهرجين والمسخاء ويألف المتزلفين والادعياء » ٠

ولم تقتصر الشكوى من سوء حالة المسرح المصرى على العقاد وحده فقد شاركه فيها كثيرون أمثال حسن جلال العروسى ومحمد زكى عبد القادر وابراهيم المصرى وزكى طليمات ٠ وقد حفز هجوم جلال العروسى على مسرح رمسيس يوسف وهبى للرد عليه ، فنشر مقالا فى كوكب الشرق بتاريخ ٦ اكتوبر ١٩٢٥ (ص ٣) يدحض فيه مايذهب اليه العروسى من أن أنجح ثلاث مسرحيات قدمها مسرح رمسيس هى أرسين لوبان والقناع الأزرق وراسبوتين ٠ ويقول يوسف وهبى انه قدم خمسين مسرحية لم تسقط منها سوى ثلاث ، وان أنجح مسرحياته هى الاستعباد وفيودورا ٠ ويبرر يوسف وهبى اعتماده الكبير على المسرح الغربى بندرة المؤلف المسرحى المصرى الجيد ٠ ويعرب يوسف وهبى عن أسفه لعدم وجود أمثال المؤلف المسرحى انطون يزبك فى مصر لأن وجودهم قمين بانهاض المسرح المحلى وتوفير فرصة استقلاله عن المسرح الأوربى وهو ما يتمنى يوسف وهبى أن يتحقق ٠

وكتب محمد زكى عبد القادر « هل أدى المسرح المصرى رسالته » فى السياسة الأسبوعية بتاريخ ٢٢ يونية ١٩٢٩ (ص ١٣) يشكو من انحطاط المسرح المصرى ويحمل أصحاب الفرق المسرحية مسئولية هذا الانحطاط بسبب سعيهم الحثيث للكسب الوفير دون واعز من ضمير ٠ ويعرض محمد زكى عبد القادر لمظاهر التهتك والفجور ألتى لا يخلو منها أى عرض مسرحى مصرى بغية اثارة شهوات الجمهور مثل مسرحية (فوت) التى مثلتها فاطمة رشدى وحانة مكسيم ولوكاندة الأنس اللتين مثلتهما فرقة يوسف وهبى ، الأمر الذى اضطر وزارة الداخلية الى مصادرة مسرحية فوت لما فيها من تهتك ٠

وكتب ابراهيم المصرى مقالا بعنوان « الحركة المسرحية فى مصر » فى البلاغ الأسبوعى بتاريخ ١٦ يولية ١٩٣٠ (ص ٢٢) يقول فيه ان المسرح المصرى لا يقدم روائع المسرح الغربى ولكنه يختار الغث من المسرحيات الأجنبية : « فمعظم الروايات تنتخب من أحط المصنفات الأجنبية التى لم يعدها النقد فى أوربا يوما من الأيام أعمال أدب وفن ٠ » ويقوم بتعريب هذه الأعمال التى لا تنتمى أصلا الى الفن أناس يجهلون لغتهم العربية كما يجهلون اللغة الأجنبية التى يترجمون منها ٠ وبذلك يقدمون مسخا يتكالب عليه أصحاب الفرق المسرحية لأنه لا يكلفهم من المال سوى النذر اليسير ٠ ومن المؤسف أن نرى أصحاب هذه الفرق يشيحون بوجوههم عن أدباء المسرح الحقيقيين ٠ يقول ابراهيم المصرى فى هذا الشأن : « لو ألقينا نظرة فاحصة على كل ما انتجه المسرح المصرى فى الخمس سنوات الأخيرة لما وجدنا ثلاث روايات فقط مترجمة بأقلام كتاب المسرح المعروفين النابهين أمثال لطفى جمعة وابراهيم رمزى وعمر عارف وبشارة داود وعباس علام ٠ » والرأى عنده أن تفشى مسرح الميلودرام فى مصر فى العقد الثالث من القرن العشرين كان سببا فيما أصاب المسرح المصرى من تدهور وانحطاط ٠ والمعروف لدى دارسى المسرح المصرى أن مسرحى يوسف وهبى وفاطمة رشدى اشتهرا بتخصصهما فى تقديم هذا اللون فى تلك الفترة ٠

وفى عام ١٩٣٠ دار جدل عنيف بلغ حد المهاترة بين زكى طليمات ويوسف وهبى حول أمثل الطرق لاقالة المسرح المصرى من عثاره ومساعدته على التغلب على الكساد الذى أصابه ٠ ونشر زكى طليمات سلسلة من المقالات فى جريدة الأهرام بتواريخ ٢٦ أبريل و ١٣ ، ١٦ ، ١٩ ، ٢٢ مايو ١٩٣٠ اقترح فيها ما يلى : ــ

١ ــ انشاء معهد لفن التمثيل ٠

٢ ــ اقامة جوقة حكومية ٠

٣ ــ ارسال بعثات الى أوربا ٠

٤ ــ تعليم الموسيقى والتمثيل بالمدارس ٠

واجتاح يوسف وهبى غضب عارم لما تضمنته مقالات زكى طليمات من حط من شأن الفرق المسرحية المصرية ، فكتب مقالا هاجم فيه زكى طليمات ٠ يقول يوسف وهبى فى معرض الدفاع عن نفسه ان جمهور المسرح المصرى محدود ، الأمر الذى يضطر القائمين به على تقديم مسرحية جديدة فى كل أسبوع ، لأنهم لا يعرفون مقدما اذا كانت المسرحية المعروضة ستفشل أو تنجح ٠ ومعنى الاستمرار فى عرض مسرحية فاشلة لمدة طويلة الحاق اكبر

الضرر المادى بها · وهذا الخوف من الافلاس هو ما يضطر المخرج فى مصر الى الاكثار من عروضه المسرحية · ويفخر يوسف وهبى بأنه قدم مائة وأربعين مسرحية فى خلال سبعة أعوام هى عمر مسرح رمسيس · ويرد يوسف وهبى شدة اعتماده عى المسرح الأجنبى بقلة الروايات المصرية والمؤلفين المصريين · ويذهب يوسف وهبى الى أنه لا سبيل الى رقى المسرح المصرى الا اذا قامت الحكومة باعانته · ويجمل أسباب أزمة المسرح المصرى فى النقاط التالية :

(أولا) :

عدم تشجيع الحكومة الأدبى والمادى ·

(ثانيا) :

قلة رواد المسارح ·

(ثالثا) :

الأزمة الاقتصادية ·

(رابعا) :

اقبال الطبقة الراقية على الفرق الأوربية مهما كانت مقدرتها

(خامسا) :

ضعف العنصر النسائى ·

(سادسا) :

ندرة المؤلفين المصريين ·

(سابعا) :

اهمال النقد ·

وأمتد نطاق المهاترات فاشترك فيها اسماعيل وهبى (أخو يوسف وهبى) الذى نشر مقالا فى الأهرام بتاريخ ٣٠ أبريل ١٩٣٠ جاء فيه أن مسرح رمسيس يشجع التأليف المسرحى المصرى وليس العكس كما يزعم زكى طليمات · وبطبيعة الحال رد عليه طليمات بمقال نشره فى الأهرام بتاريخ ٣ مايو ١٩٣٠ جاء فيه أن مسرح رمسيس لم يقدم منذ افتتاحه فى شهر مارس ١٩٢٣ سوى أحد عشرة مسرحية مصرية (هى الأنانية ــ المرحوم ــ الجاه المزيف ــ الذبائح ــ عشرون ألف جنيه ــ تحت العلم ــ الوحوش ــ الفريسة ــ البركان ــ الجحيم ــ الكوكايين) من بين مائة وثلاث عشرة مسرحية ·

وصرح المسيو هكتور الى احدى الصحف الفرنسية بأنه ليس من الممكن الاعتراف بوجود فن درامى فى مصر • والمسيو هكتور له الفضل فى انشاء المدرسة العليا للفنون الجميلة ومتحف القوالب والنحت ومتحف الفن الحديث كما انه انتزع تياترو الأوبرا الملكية من وزارة الاشغال واجرى عليها كثيرا من الاصلاحات • وبالطبع آلم تصريحه بعض المصريين فهبوا للدفاع عن المسرح المصرى وضرورة تعضيده • ونشرت كوكب الشرق مقالا بعنوان « الفن المسرحى فى مصر — ضرورة انشاء مسرح لبلدية الأسكندرية » فى ٩ مايو ١٩٣٠ جاء فيه ان المسرح المصرى واقع ملموس يحتاج الى تعضيد الحكومة ومساندتها •

ويتضح لنا مما نشرته المقطم بتاريخ ٢٢ نوفمبر ١٩٢٩ (ص ٢) ان الديلى تلغراف ذهبت الى راى يماثل راى الخبير الفرنسى هكتور •

تقول الديلى تلغراف فى نقدها للمسارح المصرية : « ان السياح الأوربيين الذين يطلعون على تمثيل روايات الدراما المصرية الحديثة او ينشدون قاعات الموسيقى المصرية قليلون وفى الملاهى الغنائية العربية تقدم ادوار طويلة مملة تنقبض لها الصدور وقد اقتبسوا عددا اكبر من الروايات الكوميدية الأوربية والروايات الغنائية وجعلوها ملائمة لأذواقهم ويمثلها ممثلون متخرجون فى دور الملاهى العربية • فاذا دخلت مسرحا فى القاهرة مثلا وجدت كراسيه ومكان الموسيقى فيه وألواجه غاصة بالأفندية ذوى الطرابيش الحمراء وهم خليط من الألوان ففيهم المصرى ذو اللون النحاسى والسودانى ذو اللون الأبنوسى وفيهم المشايخ الآتون من البادية وعدد يسير من النساء المتزرات بالسواد والمقنعات بالحجاب • وقد ترى هنا وهناك سيدة سافرة تمثل الجنس اللطيف ويظهر عليها امارات المباهاة بأنها تحررت من القيود بلبسها جوارب حريرية وظهورها بوجه سافر أكثرت من صبغه بالأصباغ والدهان • وترى فى المسرح فرقة الموسيقى وكبار الممثلين على السواء يجهلون أو لا يكترثون بما يقتضيه عمل الفرقة والمحافظة على الوقت والنظام او الهفوات المسرحية كما نعرفها نحن الغربيين • فالأوروبى الذى يحضر حفلة تمثيلية يجد صعوبة فى توجيه الانتباه التام الى الرواية • وذلك لأنه يكون محاطا ببائع أكياس الجيب والحقائب الصغيرة وبأولاد صغار يبيعون الفول السودانى وعقود الخرز والعصى وقد أصروا جميعا على أن لا يفلت السائح من أيديهم قبل أن يدفع لهم أكثر مما دفع ثمنا لتذكرة الدخول • وترى بعض الممثلين يدخلون فى حوار فصيح يقتبسون فيه آيات قرآنية أو أمثالا وترى بعض الحاضرين يشتبكون فى هزار عنيف والضحك يتصاعد من هنا وهناك • »

وكما تألم بعض المصريين من تصــريحات المسيو هكتور تالم بعضــهم الآخر مما ذهبت اليه جـريدة الديلى تلغراف · فقد نشــرت المقطـم بتاريخ ٨ ديسمبر ١٩٢٩ (ص ١) مقــالا بعنوان « ادارة الفنــون الجميلة ومقالة الديلى تلغراف » استهله كاتبه بقوله : « يؤلمنى كمصرى يغار على سمعة قومه أن أقرأ ما روته تلك الجريدة ولكن هذه النزعة لا تــدل على ناظرى مايصرفنى عن تقدير ما تنطوى عليه هذه المزاعم التى ترتكز على أســاس من الصــحة الا أنها تنطوى على كثير من المبالغــة · نسلم لمراسل الديلى تلغراف بأن قسما كبيرا من الجمهور المصــــرى لا يعرف بعد أدب الاســتماع فى صــالات المسارح بحكم جدة هذا النوع من الملاهى فى مصــر · ولكن هذا لا يمنع وجود فئة مهذبة من جمهورنا تحسن الاســتماع وتراعى آداب المحافظة فى صــالات المسارح كأحسن الطبقات الافرنكية وأن الأغلبية الكبيرة من طبقات المتعلمين تجيد لبس (الاســموكنج) ووضع (المونوكل) · وقد كان يكفى لحضــرة الكاتب أن يحضــر احدى حفلات التمثيل العربى بدار الأوبرا ليغير مزاعمه أو على الأقل ليتلطف فى هــذا الحكم الشديد · » ويستطرد المصــرى الغيور مقاله بأن مراسل الديلى تلغراف لابد وأنه حضــر بعض العروض التى يقدمها « الماجستيك » و « البوسفور » والريحانى فى حين انه يوجد فى مصر مسرح أكثر جدية من هذه المســارح · ويتفق هذا الكاتب مع مراسل الديلى تلغراف بأن المســرح المصرى بوجه عام مازال متخلفا · ولكنه ينوه بوجود مجهودات مسرحية مشرفة · ويناشد ادارة الفنون الجميلة بوزارة المعارف أن تلعب دورا ايجابيا فى ترقية المسرح المصرى ·

ولعل الملاحظات التى أبداها المســيو دينيس بطل فرقة الكوميدى فرانسيز عند زيارته لمصــر تفوق ملاحظات مراسل الديلى تلغراف فى أهميتها · تقول « الدنيا المصورة » بتاريخ ١١ ديسمبر ١٩٢٩ (ص ٥ ، ٧) ان المسيو دينيس يدعو الى اقامة مســرح مصــرى عملى · وتقول الدنيا المصــورة » انه شاهد تمثيل الريحانى فأعجب به وشاهد تمثيل فاطمة رشدى فانتقده ·

وبالنظر الى مكانة دى دينيس السـابقة فى عالم المســرح ردت عليه السيدة فاطمة رشــدى بأدب جم على حكمه عليها فى أدائها لدورها فى مسرحية فيدو « زوج غضب عنه » · قالت فاطمة رشــدى أن دى دينيس لم ير ســوى فصل أو فصلين من العرض المسرحى ومن ثم فانه يتســرع فى اصدار الأحكام · واستطردت فاطمة رشــدى تقول : « يقــول الأســتاذ انه كان يود أن يرى محصول المســرح المصــرى كله من أقلام مصرية تحسن تصــوير الأخــلاق والعادات القومية · وهذا قول نشايعه ونؤيده ولفرقة فاطمة رشــدى من الآثار

فى اخراج الروايات المصــرية مالا يمكن أن تصل اليه فرقة أخرى · ولكن هل يرى الأستاذ أنه من المعقول أو الجائز أن تكون الروايات كلها مصــرية بحته فى حين لايزال الفن عندنا فى دور النشـــــــوء والتكوين ؟ » وذكر ديديه أنه اذا كان لابد للمســـرح المصـــرى أن يقدم مســـرحيات أجنبية فليقـدم مسرحيات ذات موضوعات عالمية مثل مؤلفات شكسبير التى تدور حول عواطف الانســان فى كل مكان وزمان · واعترضت فاطمة رشـدى على ذلك بقولها ان فيدو ـ مثل شكسبير ـ يتناول العواطف الانســانية فى كل مكان وزمان ·

مجهودات مسرحية مصرية باللغة الفرنسية :

وفى ختام حديثى عن حالة المسرح المصرى فى العقد الثالث من القـرن العشــــرين يجدر بى أن أذكر انه عن بعض مؤلفى المسرح المصريين أن يألفوا أعمالا مسرحية باللغة الفرنسية وان هذه الأعمال عرضت بالفعل على خشــبة المسرح الفرنسى · ولعل أولها مســرحية شعرية نظمها بالفرنسية شكرى غانم بعنـوان عنتـر مثلت فى أوائل العشــرينات فى دار الأوبرا بباريس · ونحن نطالع فى جريدة المقطم بتاريخ ١١ يونية ١٩٢٥ تحت عنوان « الشـــرقيون والمســرح الفرنسوى » خبرا مفاده أن المسيو دى زغيب (المعروف بالكونت ميشيل دى زغيب) ألف مسرحية بالفرنســية باسم (الدسكورد) أى الشقاق وأن هذه المسرحية عرضت بتياترو الجمناز فى باريس وتعرفنا سيرانو ـ وهى احدى المجلات الفرنسية ـ بهذا المؤلف الشرقى فتقول « والمؤلف (جنتلمان) موســر يقضى الجانب الأكبر من الســـنة فى مصـــر وقد تزوج من مدة من المدموازيل جابرييل دورزيا أحد كواكب المســـرح الفرنسى · » وتقول مجلة سيرانو أيضـــا أن زغيب اســتمد مســرحيته من قصـــة ألفها الكاتب الفرنسى المعروف ابل هرمان ·

بين التأليف والترجمة والتعريب :

لم يكن الفرق بين مصطلح الترجمة ومصطلح التعريب فى مطلع القـرن العشــــرين بمثل ما هو عليه من وضـــوح الآن · فقد كان بعض الكتاب كثيرا ما يشيرون الى التعريب على أنه مرادف للترجمة · وقد ثارت فى العقـــود الثلاثة الأولى من القرن العشـــرين قضية شـــغلت اهتمام المثقفين المصريين هى المفاضلة بين التأليف والترجمة · وهذه قضية مرتبطة على نحـو ما بلغة التمثيل من ناحية ، وبجدوى أو عدم جدوى اقامة مســـرح محلى من ناحية أخرى · وسوف نعرض فيما يلى طائفة من المقالات التى تناولت هذا الموضوع ·

ولكنى أحب أن أبدأ باعطاء القارىء لمحة عن تاريخ الترجمة والتعريب عند العرب قديما وحديثا ، ثم ثلاثة نماذج أولها لرأى يفضل التأليف على الترجمة وثانيها لرأى يفضل الترجمة على التأليف · ونموذج ثالث لا يرى تعارضا بين حاجة مصر الى التأليف والترجمة معا · وبطبيعة الحال ان الافراط فى الحماس للتأليف معناه بوجه عام الرغبة فى تحرير المسرح المصرى من النفوذ الاجنبى ، كما أن الافراط فى التحمس للترجمة والتعريب معناه بوجه عام الشك فى قدرة المصريين على الخلق والابداع · وكما ان المناصرين للمسرح المحلى لم تكن دوافعهم واحدة ، فان الذين ناصبوا المسرح المحلى العداء لم تكن دوافعهم واحدة كذلك · وبوجه العموم ، يمكننا تقسيم المدافعين عن انشاء مسرح قومى الى ثلاث فرق :

١ ـ فريق تبلغ مغالاته فى الدفاع عن المصرية الى حد جعله يرى أن المسرح المحلى لا يمكن أن تقوم له قائمة بدون استخدام اللغة العامية ·

٢ ـ فريق يتعصب للعروبة ويريد للمسرح المصرى أن يتحرر مما يعتقد أنه نفوذ استعمارى غربى ، ويرى فى استخدام اللغة العربية الفصحى والموضوعات المستمدة من أمجاد الحضارة العربية سبيله الى هذا التحرر ·

٣ ـ فريق تدفعه استنارته وليس عداوته للحضارة الغربية الى ادراك أن استقلال الأمة لا يمكن أن يتحقق بدون انشاء مسرح محلى يستطيع فى نهاية الأمر الوقوف على قدميه ·

أما الذين ناصبوا المسرح المحلى العداء فلم تكن دوافعهم واحدة أيضا · فهم اما متفرنج يكن الاحتقار لكل ما هو مصرى ، بل كل ما هو عربى · أو أحيانا وطنى غيور يدعوه اشمئزازه من انحطاط المسرح المصرى للانصراف التام الى روائع الثقافة الغربية أو أحيانا متعصب ضيق الأفق يرى فى الممارسة المسرحية مروقا وكفرا · (ولحسن الحظ أن مثل هؤلاء لم تكتب لهم الغلبة فى الصراع الدائر رحاه آنذاك) ·

الترجمة والتعريب عند العرب قديما وحديثا :

يقول (صادشين) فى جريدة البصير بتاريخ ١٧ أغسطس ١٩٢٨ ان الأمويين فى الشام احتكوا بحضارتى اليونان والرومان وتأثروا بهما تأثرا عظيما · ولكن الأمويين لم يسعوا الى نقل آثار هاتين الحضارتين الى اللغة

العربية الا فى حالات قليلة منها ان خالد بن يزيد بن معاوية الملقب (حكيم آل مروان) « استقدم جماعة من علماء الكيمياء وتلقى عنهم هذه الصناعة وأمر بنقل كتبها الى العربية وألف هو نفسه فيها • وكان من جملة الكيماويين الذين تخرج عليهم راهب رومى اسمه مريانوس • « ويحضرنى فى هذا الشأن ان اهتمام العرب بالكيمياء فاق اهتمامهم ببقية العلوم بسبب حلمهم بالعثور على حجر الفيلسوف الذى يمكنهم من تحويل المعادن الى ذهب ويقول (صلاد شين) انه بعد أن دالت دولة بنى أمية وحلت محلها الدولة العباسية احتك العباسيون بحضارة الفرس العتيدة وهى حضارة تاثرت بكل من الحضارتين اليونانية (بحكم الحروب) والهندية (بحكم الجوار) • ونشطت حركة الترجمة فى الدولة العباسية نشاطا عظيما • وكان أول من فكر فى هذا وأخرجه الى حيز العمل أبو جعفر المنصورى ثانى الخلفاء العباسيين » ، الأمر الذى يدل بما لا يدع مجالا للشك على انفتاح العقل العربى على ثمار الحضارات الأخرى منذ أقدم العصور : وان الترجمة من اللغات الأخرى سنة أستنها السلف وهم فى أوج منعتهم وذروة قوتهم •

ويحاول عبد الحميد سالم فى مقال نشره بعنوان : « فى الأدب العصرى : فن القصة • محمد بك عثمان جلال جد المصرين » فى جريدة الأحبار بتاريخ ٢ أكتوبر ١٩٢٧ أن يجد تفسيرا لانصراف العرب الأقدمين الى ترجمة فلسفات الاغريق وعلومهم واعراضهم عن ترجمة أدبهم بعامة ومسرحهم بخاصة • يقول عبد الحميد سالم : « لو أن العرب استوعبوا أصول الملحمة والتراغوديا وقواعدها بالشغف الذى استوعبوا به الفلسفة لأتوا بالمعجزة فى فن الشعر التمثيلى • « ولا يرى عبد الحميد سالم فى خشية العرب على وحدانيتهم من وثنية الاغريق وتعدد الهتهم سببًا كافيا لتفسير امتناعهم عن نقل أدبهم الملحمى والمسرحى • كما أنه لا يرى فى اعتراض العرب على ظهور النساء على خشبة المسرح مبررا كافيا لا نصرافهم عن فن التراجيديا والكوميديا ، اذ كان بوسعهم أن يترسموا خطى الانجليز فى هذا الشأن • يقول عبد الحميد سالم : « ان الأمة التى ينتسب اليها شكسبير كانت الى عهد قريب تعهد بتمثيل دور المرأة فى التراغوديا أو الكوميديا الى شاب حسن الصورة ، فيتم الاستمتاع بالرواية التمثيلية دون الاعتداء على الحياء • » ويعتقد عبد الحميد سالم أن غرور العرب وأنانيتهم هما اللذان جعلاهم يعرضون عن نقل آثار الاغريق الأدبية ، فهم لا يتصورون أنه يمكن لأية أمة أن تكون أشعر منهم ، ولا حتى ندا لهم فى ميدان القريض •

أما فى مصر الحديثة فقد ايقظت الحملة الفرنسية المصريين من سباتهم

العميق وأقامت جســـرا بينهم وبين الثقافة الفرنسية بخاصة والثقافة الأوربية بعامة · وفى عهد محمد على وبتشجيع منه لعب رفاعة الطهطاوى دورا بارزا فى تنشيط حركة الترجمة التى انصـرف معظمها الى نقل العلوم دون الآداب باستثناء بعض الآثار الأدبية القليلة ومن ضمنها عدد محدود من مســرحيات شكسبير ·

ويتناول عبد الحميد ســالم فى مقاله المشـار اليه تطور الترجمة والتعريب الروائيين والمسرحيين فى العالم العربى الحديث : فيقول ان الفضـل فيهـا يرجع فى البداية الى بعض أدباء ســوريا ولبنان الذين عكفوا على نقل بعض آثار الفرنسيين بوجه خاص ، الى جانب بعض آثار الاغريق والرومان : « وعلى أثر ذلك ،قدم بعض الأدباء على تاليف القصة أو اقتباســها محـاولا انتهـاج طريقة الغربيين · وكان التعـريب وقتئذ لا يخرج عن نقل قصة فرنســية مع استبدال اسماء أبطالها باسماء عربية · ومن هذا النوع وقفنا على قصـــة أسماها معربها « مصارع العشاق » وهى مثال كامل لطريقة التعريب فى ذلك العصـــر · وهو لروائى باريسى معروف يدعى « شامفليرى » واســم الرواية (لافام انكنمبرين) أى المرأة غير المفهومة ! وكذلك وقفنا على أصـــل معـرب ومطبوع فى ســوريا لقصة (لادام أوكاميليا) المشــهورة · وقـد عرب فيهـا الكاتب اسماء الشــوارع نفسها ! وقد طبقت هذه الطريقة المزيفة للتعريب على بدائع (موباســان) و (ديكنز) الانكليزى و (دوماس) الكبير و (لامارتين) أيضا · وقد وقفنا على تعريب خبيث من هذا النوع لرواية (دونكيشوت) التى تعدمن بدائع العالم فى فن القصة وهى للكاتب الأسبانى (سرفانتيسى) · »

ويعبر عبد الحميد ســالم عن سخطه على الأســلوب الذى اتبعه محمـد عثمان جلال فى تمصير عيون الأدب العالمى باللغة العامية فقد زاد الطينة بلة وزيف فى أسماء الأعلام تزييفا يمجه الذوق مثل (الشيخ متلوف) بدلا من (تارتوف) و (أفغانية) بدلا من (أفيجينى) و (الأمانى والمنة فى حديث قبول ورد جنة » بدلا من (بول وفرجينى) · ويصـــف عبد الحميد ســـالم أســلوب محمـد عثمـان جـلال بأنه « طريقة شـــاذة فى التعريب » · ولعل عبد الحميد سالم من أكثر الكتاب دقة وتمحيصـا حين يفرق بين الترجمة من ناحية والتعريب والتمصـير المخلين من ناحية أخـرى ، فهـو يقول فى هـذا الصدد : « لا أعتقد ان احدى مترجمات عثمان جلال بك عن راسين أو موليير غير مجرد تشويه للأصل · » والرأى عنده ــ وهو رأى لا ريب فى سلامته ــ ان الروائع الأدبية لا تعرب بل ينبغى أن تترجم منسوبة الى أصحابها : « فهى لا تستعار ولا تسرق و لاتقتبس وانما تترجم أو تقرأ فى لغتها فحسب · » فضلا

عن أنه يرى أن استخدام العامية فى تمصير هذه المسرحيات لا يساعد على رقى الأمة : « النقل بأسلوب الانشاء السخيف والعامى لا يساعد على ترقى الأدب العربى ٠ انه لم يعهد فى التاريخ أن الفكر والمبادئ السامية صدرت من اذهان العامة ٠ فالرجل المفكر فوق طبقة العامة دائما بتفكيره ٠ وجلى ان راسين لم يؤلف (أفجينى) لحراس قصر الدوق دورليان ٠ وانما الفها للبلاط ٠ وهناك فرق كبير بين (افجينى) و (أندروماك) وكتاب لافونتين فى الأمثال ، لأنه من الممكن أن ننزل الى طبقة العامة بكتاب (العيون اليواقظ) ٠ ولكن من الصعب جدا أن نتقدم اليهم بتراغوديا للكورنى أو راسين ٠ حتى شكسبير نفسه لم يكتب رواياته لعمال الأرصفة ٠ » ومن ثم يتضح لنا ان عبد الحميد سالم أشد مايكون ايمانا بترجمة عيون المسرح العالمى وليس بتعريبها أو اقتباسها أو تمصيرها ، كما أنه يخشى على انحطاط الأمة من استخدام العامية ٠

نموذج لرأى يفضل الترجمة على التأليف :

يذهب (صادشين) فى مقاله المنشور بجريدة البصير بتاريخ ٣١ أغسطس ١٩٢٨ الى أن اللغة العربية وحدها لا تكفى لتكوين الأديب المصرى ومن ثم فان مصر فى العصر الحديث بحاجة الى الترجمة وليست بحاجة الى التأليف ٠ فالمسرحية والقصة والأقصوصة وشتى أنواع النقد والبحوث جديدة تماما على الأدب العربى : « ولاسبيل الى رقى هذه الأنواع من الأدب وتعميمها بيننا الا بنقل أروع ما ولدته فيها ذهنية الغربيين ٠ وأن يكون نقلا منظما لا نقل طيش ولهو ونقلا أمينا لا مسخ فيه ولا تشويه » ٠ ويذهب (صاد شين) الى أن اعتماد اللغة العربية على الترجمة والتعريب لا يضيرها لأن الاحتكاك بآداب الأجانب وفنونهم ضرورة حضارية تزيد من خصوبة العقل المصرى وثرائه : « لا يضير اللغة العربية أن تكون بحاجة الى التعريب عن اللغات الأجنبية ٠ فقد علمتنا التجارب أن ما من نهضة قامت فى الآداب والفنون الا كان الباعث عليها هذه الترجمة التى نطالب بها ٠٠ فانما تتفتق الأذهان باحتكاكها بعقول غريبة عنها فتقتبس منها ما هو صالح وتنبذ ما هو ضار ٠ فلولا نقل كتب اليونان وتآليف فلاسفتهم الى لغات أوربا لما كانت نهضة القرن الخامس عشر التى تعودنا أن ندعوها بالبعث ! ولولا نقل روايات اليونان التمثيلية الى الفرنسية لما كان هذا الفن فى فرنسا فى القرن السابع عشر ٠ ولولا نقل روايات شكسبير الى الفرنسية لما كانت روايات هوجو وموسيه التمثيلية التى فتحت لهذا الفن فى فرنسا عهدا جديدا ٠٠

نحن اذن بحاجة ماسة الى تعريب أمهات الكتب الغربية فى الأدب وفروعه العديدة ۰ ونحن بحاجة ماسة الى تعريب منظم دقيق حتى اذا وفينا التعريب قسطه من العناية والتدبير نبدأ حينئذ بالتأليف والوضع ۰

نموذج لرأى يفضل التأليف على الترجمة :

ويعطينا المقال الذى كتبه محمد على غريب فى الاخبار بتاريخ ٣ نوفمبر ١٩٢٨ (ص٣) نموذجا للموقف الرافض للترجمة والتعريب ۰ ويقول محمد على غريب فى معرض اعتراضه على غزو الترجمات والمعربات للمسرح المصرى : « التأليف أفضل من التعريب ۰ هذه كلمة يجب أن تتخذ كقاعدة ثابتة الأركان وطيدة البنيان » و « كل الروايات التى تمثل عندنا معربة ، تتحدث عن حياة وأخلاق أقوام سوانا وتنقد طبائع وميول غيرنا » ۰ و « كل ما فى المسرح المصرى غربى بحت ، حتى هذه التعبيرات والحركات والأقوال والأغراض ، واننا نظلم أنفسنا اذا صرفنا الحديث عن هذه الظاهرة الغريبة ۰ » و « نظن أن التعريب رغم اعانته للملكات وللمواهب فى صدور الناشئة يعمل على هدم أركان القومية وتلاشيها ۰۰ » ويرى محمد على غريب أن أصحاب الفرق المسرحية يشجعون التعريب ويزورون عن التأليف بسبب جشعهم ورغباتهم فى الكسب السريع « لأنهم يريدون الاستفادة بشهرة الروايات المعربة واستغلال أسمائها » ۰ وكذلك لأن التعريب يمكنهم من الحذف والتعديل دون حسيب أو رقيب ۰ ويأسى محمد على غريب لأن التأليف المسرحى مايزال فى طفولته ۰ ويختتم هذا الكاتب مقاله بقوله : « وأخيرا نريد أن نقول ان المسرح عندنا فقير وعاجز أيضا وأنه ليست لدينا الكفاءة التى تستطيع الخلق والاستحداث ۰ ثم ان بقاءه عالة على الغرب فى كل شىء ، شىء لا يشرف ولا يفيد وانه لخير لنا وأفضل أن نعنى قبل كل شىء بالتأسيس وبداءة البناء ، لا أن نزهو ونفاخر بمجهود سوانا ،على حين أنه لا يفيدنا ولا يعظم من أقدارنا » ۰

نموذج لرأى لا يرى تعارضا بين التأليف والترجمة :

نشرت جريدة الاخبار بتاريخ ١٩ يناير ١٩٢٦ مقالا عبر فيه كاتبه عن ضرورة التوفيق بين الترجمة والتأليف وحاجة مصر الشديدة الى كل منهما : « يخطىء من يظن أن المسرح المصرى يجب أن يقتصر على تمثيل روايات المؤلفين المصريين ۰ كذلك يخطىء من يقول بأنه يجب على المسرح الاكتفاء بتمثيل الروايات الممصرة أو المعربة بدقة أو بتصرف » ۰

ويرى كاتب المقال أن الفن لا يعرف الحواجز بين الأمم والشعوب :

« التمثيل أحد الفنون الجميلة وغاية الفن علمية انسانية فمثلا روايات شكسبير وابسن وموليير وسترندبرج وسوفوكل لم تؤلف لأمة بعينها ولا لجيل بذاته ولم يقصد بها الا الابانة عن مظاهر الغرائز الانسانية سواء كانت هذه الغرائز فردية أو اجتماعية » · ولعل هذا الرأى الذى لا يجد تعارضا بين التأليف والترجمة انجح الآراء جميعا ·

عرض لطائفة من المقالات التى تناولت التأليف والترجمة :

سوف نعرض فيما يلى طائفة من المقالات الأخرى التى تناولت موضوع التأليف والترجمة ـ مرتبة حسب تواريخ نشرها ـ حتى يرسخ فى ذهن القارىء ان القضية كانت ملحة وتدل على انشغال المثقفين المصريين بسؤال استولى على جانب كبير من تفكيرهم ، وهو فى أى اتجاه ينبغى على الكاتب المسرحى أن يتحرك: نحو أرضه وقومه أو شطر البلاد الغربية وثقافتها المزدهرة اليانعة ؟ ومن الخطأ أن تظن أننا نورد هذه المقالات على سبيل الحصر فنحن نعرضها على سبيل المثال لا أكثر ولا أقل ·

طرحت جريدة « المؤيد » فى العقد الأول من القرن العشرين تساؤلا عن التأليف والترجمة وأيهما أفيد للأمة نشرته بتاريخ ٢١ يولية ١٩٠٧ (ص ٦) · وأدلى طالب بالثانوى بدلوه فكتب مقالا فى « المؤيد » بتاريخ ٣١ أغسطس ١٩٠٧ (ص ٣) سعى فيه ماوسعه السعى الى البرهنة على أن مصر متخلفة تخلفا لا يسمح لها بالتأليف أو التصنيف وأنها فى حالتها الراهنة أشد ما تكون حاجة الى الترجمة ··

ونشر على عنايت فى جريدة المحروسة بتواريخ ١٩ اكتوبر و ٣ ، ٥ نوفمبر ١٩١٤ ثلاثة مقالات تتضمن هجوما على المسرحيات المصرية المؤلفة بحجة أن التعريب ـ مهما كانت عيوب القائمين به ـ يفوق التأليف المسرحى فى قيمته ·· يقول على عنايت انه يمكن تقسيم المسرحيات التى يقدمها المسرح المصرى الى ثلاثة أنواع : ١ ـ مسرحيات مؤلفة ٢ ـ مسرحيات مستقاة من مصادر شرقية · ٣ ـ مسرحيات مترجمة أو معربة · ويتهم على عنايت مؤلفى المسرحيات المصرية ـ رغم اتقانهم أحيانا اللغة العربية ـ بالجهل بالآداب الأجنبية وبالفن المسرحى ، فضلا عن افتقارهم الى الذوق الفنى السليم · والنوع الثانى ـ وهو فى حكم المؤلف ـ أغلبه مأخوذ من ألف ليلة وليلة ، وأصحابه لا يقلون عن كتاب النوع الأول فى جهلهم بمبادىء الفن المسرحى · ويرى على عنايت أن النوع الثالث من المسرحيات ـ وهو المعرب أو المترجم ـ أرقى من النوعين السابقين رغم كل ما قد يشوبه من مسخ وتشويه ·

يقول على عنايت فى المحروسة بتاريخ ٥ نوفمبر ١٩١٢ (ص ٦) : « أما الروايات المعربة فمعربوها اما لا يعرفون من اللغة التى ينقلون عنها الا القليل ، فخبطوا خبطا عشوائيا وترجموا كيفما شاءوا · واما يجيدون اللغة التى نقلوا عنها فيمكنهم تعريب ما يريدون ولكن لا ذوق فنى لهم · فخيل اليهم ان المؤلف لم يحسن التأليف والترتيب · لهذا غيروا وبدلوا حتى جعلوا العالى سـافلا والسافل عاليا ، وشـوهوا · على ان روايات هذا القسـم ارقى من روايات القسمين السابق ذكرهما » ·

وكتب على أدهم مقالا ممتعا بعنوان « الروايات والترجمة » نشـره فى جريدة « السياسة » بتاريخ ٩ يناير ١٩٢٤ جاء فيه أن ترجمة روائع المسـرح العالمى فيه : « تنشيط كبير للحركة الأدبية وخطوة كبرى نحو بناء المدرسـة المصرية المنتظرة » · ويقارن على أدهم فى مقاله بين الشعر والمسرح ، فيقول :

« الرواية أقرب من الشعر سبيلا وأدنى موردا وان كانت افكارها أقل قيمة ·· الشعر أقرب الى مزاج الفرديين والرواية ألصق بطبائع الاجتماعيين ·· والشاعر يستجلى الانسانية فى نفسه ويستنبط ينابيعها من صدره · ولكن الروائى لا مفر له من ملابسة الناس واكتناه أحوالهم وملاحظتهم ودرسـهم · وأقوى العقول تجد فى الشعر لذة ومتعة · ولكن العقول الأقل فى مراتب التهذيب تؤثر الرواية على الشعر · وفى الأوساط المنحطة يقرب الشعر من الرواية فيصور المظاهر الخارجية بينما فى الأوساط الراقية تقرب الرواية من الشعر فترسم دخائل النفس وبواطنها » · ويتضح لنا مما كتبه على أدهم أنه يحبذ الترجمة (دون عقد مقارنة بينها وبين التأليف) ، ولكنه يريدها أن تكون ترجمة لروائع المسـرح العالمى بلغة عربية ناصعة البيان · ولهذا نراه يعيب على المسـرح المصـرى انصرافه الى ترجمة وتعريب التافه والغث من المسرحيات الأجنبية ، وبخاصة المسرحيات الغرامية أو تلك المسرحيات التى تعتمد على تاثيرها على الناس على ما تتضمنه من عناصر الاغراب والاسراف فى المبالغة ·

ونطالع فى « كوكب الشرق » بتاريخ ٦ يناير ١٩٢٨ مقالا يتضمن هجوما على التعـريب وثناء على التأليف تحت عنوان « المسـرح المحلى وضـرورة تعضيده » · يقول كاتب المقال : « لا أذهب مع الذين يرون كل قديم مصرى سبة وعارا · وكل غريب أجنبى مثال المدنية والحضارة ، فيقضون بأيديهم على ما تبقى لنا من قومية وكرامة ، بل يجب أن يكون الأمر وسطا بين هذا وذاك ، نحتفظ بالصالح المفيد من عاداتنا وتقاليدنا ونحصر النافع مما يصل الى مصر من آثار الأمم الأخرى ·· » · ويأسف هذا الكاتب على انحسار التأليف المسرحى المصرى أمام غزو المسـرحيات الأجنبية المترجمة والمعربة فيقول : « اندفعت المسارح فى السنوات الأخيرة فى تمثيل الروايات الأجنبية اندفاعا يخشى معه أن

يقضى على القومية المصرية فيها · ونشاهدنا على المسارح العربية آثار ساردو وكوييه وهوجو وشكسبير وبورجيه واوهنيه ودوماس وغيرهم من شعراء ومؤلفى الأمم الأجنبية · واختفى عن المسرح المصرى نقولا الحداد وابراهيم رمزى ومحمد تيمور وأنطوان يزبك وعباس علام وغيرهم من مؤلفينا المصريين الأفذاذ » ·· ومن ثم يطالب كاتب المقال أصحاب الفرق « ان يصوروا لنا عاداتنا على المسرح حتى تتضح مواضع النقص فينا وان يظهروا لنا عيوبنا حتى نصلحها ونقومها ·· ولكن هذا الكاتب لا يرى غضاضة فى ان يسترشد المسرح المصرى بتجارب المسرح العالمى : « لاباس أن يكون الى جانب هذا شىء من ادب الفرنجة نسترشد به فى نهضتنا التمثيلية او نتخذه مقياسا ننسج على منواله ونحذو حذوه » ·

نشر احمد خيرى سعيد مقالا فى جريدة الاخبار بتاريخ ١ مارس ١٩٢٥ (ص ٣) جاء فيه : « الترجمة قسم رئيسى فى كل نهضة · وكل اللغات الحية قد فرغت فى نقل أعمال كبار الفلاسفة والعلماء والأدباء والروائيين والكتاب والباحثين السابقين واللاحقين · وتكاد تكون الترجمة عملا رسميا فان الحكومات تحض على ترجمة كتب مؤلفين بعينهم ترى أن نقل اعمالهم يخصب الفكر ويذكى القرائح ويغذى النفوس · وفى البلاد المتمدنة هيئات تضم كبار الكتاب ووظيفتها الاشراف على ترجمة المنتجات الأدبية والفنية والعلمية · وفى فرنسا تقر الأكاديمية الفرنسية تراجم الأعمال الأدبية والفنية كترجمة روايات شكسبير امعانا فى دقة النقل وحرصا على رونق اللغة وبلاغتها ·· حركة الترجمة اذن جزء لا يتجزأ من جميع النهضات لا غنى لأمة عن الاطلاع على منتجات أمة أخرى · وهى ألزم لبلاد مثل بلادنا لأننا فى مستهل عهد ثقافى نتطلع فيه الى ذخر الانسانية العقلى » ·

ويقترح أحمد خيرى سعيد قائمة بالمؤلفين الأجانب الذين ينبغى ترجمتهم الى العربية ، فيقول : « من الضرورى ترجمة جميع روايات اليونان التمثيلية الأغريقية وأعمال الفلاسفة اليونان وأشعارهم وتواليفهم لأن هذه هى العمدة وهى الأساس عليها بنى التقدم الحديث · وبدون ترجمة هذه الكتب الأغريقية لا تنجح عملية الترجمة أو قل انها تكون ناقصة نقصا شنيعا · فقد لا يجهل مثقف أن أعمال اليونان كانت الأساس الذى قامت عليه نهضة احياء العلوم · والثابت أن جميع فروع المعرفة الحالية حتى مذهب النشوء والارتقاء يمت بسبب ويتصل بخيوط دقيقة بهذه الأعمال الأغريقية · ومن أعمال الرومان يجب البدء بكتب سنيكا وسيسرون وفلوطرخس (وهو اغريقى هبط روما) وبلانين وماركوس أوريليوس ثم من الضرورى نقل أسفار دانتى وبترارك وقصص بوكاسيو · ولا يصح لنا التوانى فى ترجمة أعمال أقطاب عهد اليصابات فى انجلترا · وكان

شكسبير النجم الساطع فى هذا العهد ، وعصر لويس الرابع عشر فى فرنسا وعصر جيته فى المانيا وبقية اعمال الفلاسفة الألمان · ثم أعمال عصر الملكة فيكتوريا وأعمال الفرنسيين فى القرن التاسع عشر واعمال الروائيين الروس وأعمال ابسن ورفاقه من المسرحيين النرويجيين وأعمال طائفة كبيرة من كتاب القرن العشرين مثل أناطول فرانس وتوماس هاردى ونيتشه ·

وهناك أعمال هندية وفارسية قديمة لا غنى عن نقلها الى العربية مثل الشاهنامة وأشعار حافظ وبقية الشعراء الغنائيين من أخواننا الفارسيين · ويعبر أحمد خيرى سعيد عن اعتقاده الراسخ بأن اللغة العربية ـ اذا ملكنا ناصيتها ـ تستطيع الوفاء بكل متطلباتنا من الترجمات التى تضمن لنا السير على درب التقدم والتحرر والاستقلال : « كل ما هنالك هو أن اللغة بقيت راكدة مدة ألف عام لهذا جمدت · وهى بالطبع فى حاجة الى زيادات واستعارات أى اقتراضات كما هو الشأن فى كل لغة حية ينسحب عليها قانون التطور والارتقاء أى أن نستعير الألفاظ والمصطلحات ونضيفها الى جسم اللغة مع تحوير وصقل » · واذا كان لى أن أعلق على هذا الرأى فانى أعتقد أن موقف أحمد خيرى سعيد من الترجمة والتعريب وضرورة تطعيم اللغة العربية يتميز بالديناميكيه فى حين أن موقف حفنى ناصف المؤمن فيما يبدو بالاكتفاء الذاتى للغة العربية يتسم بالاستاتيكية والجمود ··

ويتناول عبد الحميد سالم فى مقال نشرته جريدة الاخبار بتاريخ ٢ يونية ١٩٢٨ (ص ٣) فكرة ترجمة بعض آثار الأدب العربى الى اللغات الأوربية فيقول : ان الأدب المصرى المعاصر متخلف تخلفا مزريا وليس فيه ما يغرى على ترجمته · ويضيف عبد الحميد سالم الى ذلك قوله انه لا مناص من أن نعترف بأن رصيدنا من الاحترام فى البلاد الأجنبية ينهض أساسا على عيون الأدب العربى القديم الذى تم نقل جانب كبير منه الى أكثر لغات العالم ·

ونشرت الاخبار كذلك فى ١٠ يونية ١٩٢٨ (ص ٣) مقالا بعنوان « حركة الترجمة والتعريب : نقل الروائع الاغريقية واللاتينية جاء فيه أن حركة الترجمة نشطت فى عهد المأمون ابان الدولة العباسية ولكنها انتهت الى موات وجمود استمر ما يقرب من ألف عام حتى جاء محمد على وخلفه الخديوى اسماعيل فكسرا هذا الجمود الذى عاد يطل برأسه بعد رحيلهما عن هذا العالم · وتطالب الاخبار فى مقالها المشار اليه بترجمة روائع الاغريق والرومان ، وأن تتولى هيئة علمية ترجمة موسوعة المعارف الانسانية واعداد قاموس للمصطلحات الفنية والعلمية ··

ونستدل من جريدة البصير الصادرة فى ١٧ أغسطس ١٩٢٨ (ص ١) على انتقال الملاحاة بين القديم والجديد الى صحن الجامعة المصرية : فقد شاهدت هذه الجامعة مناظرة موضوعها «هل الأدب العربى قديمه وحديثه يكفى لتكوين أديب» • تقول جريدة البصير فى هذا الشأن ان العرب قبل الاسلام لم تنقطع الصلة بينهم وبين الحضارات المجاورة مثل الحضارة الاغريقية التى كانت قائمة فى الشـــام أو الحضارة الفارسية التى كانت قائمة فى فارس والعراق • فقد كانت قوافل العرب التجارية حلقة الاتصال التى تربط بينهم وبين هذه الحضارات • وازداد اتصال العرب بالحضارات الأخرى بعد الاسلام وخاصة فى العصر العباسى ــ الأمر الذى يدل كما أسلفنا ــ على تفتحهم العقلى •

وكتب أحمد أبو الخضر منسى سلسلة من المقالات بعنوان « الأدب المصرى فى يومنا الحاضر : الروايات التمثيلية ــ الأغانى ــ الجرائد ــ التأليف والتعريب نشرها فى جريدة الأخبار عام ١٩٢٧ ثم أعاد نشرها فى مجلة « المنبه » عام ١٩٣٠ • يقول منسى فى احدى هذه المقالات نشرها بتاريخ ١٦ اكتوبر ١٩٣٠ ان التأليف الأدبى فى مصر بدأ يتدهور فى أعقاب الحرب الأولى فى حين أنه كان رفيعا قبل هذه الحرب • ويصف منسى حالة الأدب بعد الحرب العالمية الأولى بأنه « أدنى وأحط من مستواه الذى كان عنده قبل الحرب وقد عرته عجمة » ترجع الى تقليده الأعمى للآداب الأوربية • « ويذهب هذا الكاتب الى أن الأدب المصرى ــ ولو أنه لم يبلغ الذروة ــ شاهد فى فترة ما قبل الحرب فحول البيان كالمويلحى والبكرى ومحمد عبده وجمال الدين الأفغانى وولى الدين يكن والشدياق وأديب اسحق واليازجى ، ثم شوقى ومطران والرافعى وفريد وجدى والعقاد والمازنى وطه حسين وهيكل ومحمد مسعود ولطفى جمعة وعبد الرحمن الرافعى ومحمود تيمور وأحمد عيســى الطبيب ونقولا الحداد والمرحوم الخضـــرى وطنطاوى جوهرى » •

وأفرد منسى مقالا عن التأليف والتعريب نشره فى « المنبه » بتاريخ ٢٤ اكتوبر ١٩٣٠ أشاد فيه بجورجى زيدان فى مجال التأليف وكذلك امتدح طانيوس عبده وخليل مطران وطه حسين والمنفلوطى وأسعد داغر ونجيب الحداد وسليم عبد الأحد وعبد القادر حمزة وفرح أنطون ونقولا الحـــداد والنقاش وحافظ ابراهيم وأحمد الصاوى محمد والسباعى • وقد ساهم عدد كبير منهم فى التأليف والتعريب المسرحيين • ولكنه يعيب على غيرهم من الكتاب والمترجمين ما وصلوا اليه من انحطاط • يقول منسى عن تدهور الترجمة : « وقد أفرط المترجمون حتى صاروا الى الحضيض وهانوا وابتذلوا حتى صرنا لا نجد فى الأسواق الا روايات سنكلر وشارلوك هولمز ونظائرهما • »

ويتناول منسى الروايات التمثيلية فى مقاله المنشور فى « المنبه » بتاريخ ٩ نوفمبر ١٩٣٠ فيقول ان المسرح المصرى بدأ بالتأليف الجاد والتعريب الجيد الذى (كان يغتذى بنقل النافع من روايات الغرب) أمثال مسرحيات شكسبير وراسين . وظهر مؤلفون مسرحيون نابهون مثل ابراهيم رمزى ولطفى جمعة : « نشأ المسرح المصرى قويا فى لغته محسنا فى اختياره بأمثال الذين نهضوا به نهضة لا يبتغون بها مرضاة الجماهير والتذلف الى الحشـــوة والأوشـــاب كالقبانى والقرداحى والشيخ سلامة حجازى وأولئك احتاطوا بكل نابغة فى الأدب العربى بين شاعر خنذيذ وناثر يؤلف بين اللآلىء واليواقيت فى أسماط من البيان عجيب كنجيب الحداد والنقاش وفياض ومطران وكنت تشاهد من أمثال (عنترة) و (متريدات) و (هملت) و (البرج الهائل) و (أوتلو) و (تاجر البندقية) و (تليماك) و (حمدان) » .

ويثنى منسى على النشاط المسرحى فى فرقتى جورج أبيض وعبد الرحمن رشدى . ولكنه يأسف لما انحدر اليه أمر التأليف والتعريب المسرحيين فى مصر كما انه يلوم على معظم الفرق التمثيلية اعراضها عن التأليف المسرحى الواعد واقبالها على المعربات التى تجمع بين غثاثة الموضوع وفساد اللغة : « ومع هذا يقدم لك هذا الهتر ويعرض عليك فى أثواب فى اللغة مهلهلة ممزقة : لغة ركيكة سقيمة عرتها هجنة وغشيتها عجمة أو أفسدتها عامية » . ويرى منسى أن طلعت حرب أصاب التأليف المسرحى فى مصر فى مقتله حين أطلق يد رجل مأفون — هو زكى عكاشة — فى شركة ترقية التمثيل التى قام بانشائها ، فعاث فيها فسادا ، وتجبر وتسلط دون حسيب أو رقيب .

يتضح لنا مما سبق أن المسرح المصرى اعتمد فى العقود الثلاثة الأولى من القرن العشرين على التعريب اعتمادا كبيرا — بغض النظر عن جودة هذا التعريب أو سوئه . وعلى الرغم من العداء الذى أظهره بعض الناس للتعريب فلابد لنا هنا من كلمة حق وانصاف . ان أشد النقاد بغضا للحضارة الغربية والفكر الأوربى وأكثرهم تحمسا لاقامة مسرح محلى مصرى صميم لم يخطر بباله أن يقف موقف الرافض لترجمة أعمال شكسبير المســرحية . فبفضـــل حسهم الحضارى أفرد المصريون على اختلاف ثقافاتهم ومللهم ونحلهم مكانا خاصا فى قلوبهم لهذا الشاعر المسرحى الانجليزى العظيم ..

ويتضح لنا أيضا مما تقدم أن المصريين لم يكونوا أبدا كالخنازير الراضية على حد تعبير الفيلسوف الانجليزى جون ستيوارت ميل . فقد كانوا ينشدون التقدم والرقى فى كل ما يعرض لهم من شئون الحياة . وليس حرصهم على ارتقاء المسرح المصرى حينذاك سوى مظهر من مظاهر سعيهم الدءوب لتحقيق ما هو

أفضل • غير أن اشتغال كثير من الممثلين بالتأليف والتعريب فى العقد الثالث زاد من مشاكل المسرح المصرى تعقيدا بالرغم من أنه زاد من اقبال عامة الناس عليه • ولا مندوحة من الاعتراف بأن الممثل المؤلف (أو لم يكن شكسبير نفسه ممثلا مؤلفا ؟) والممثل المعرب يتفوقان على المؤلف أو المعرب الأديب فى القدرة على استكناه رغبات الجمهور وفى القدرة كذلك على اثارة اهتمام النظارة • ولكن يندر أن نجد بين الممثلين المصريين من وهبه الله لغة الأديب وفكره وحساسيته باستثناء نفر قليل منهم مثل فؤاد سليم • ويخالجنى الشك فى أن اشتغال الكثير من هؤلاء الممثلين بالتأليف والتعريب المسرحيين كان سببا فى انحطاط المسرح وفيما شاب لغة التمثيل من فساد •

ونشرت مجلة « الممثل » بتاريخ ٤ نوفمبر ١٩٢٦ ومجلة « الستار » بتاريخ ٢٩ مايو ١٩٢٨ قوائم بأسماء معظمهم وما قاموا به من تأليف أو تعريب • • • ويلاحظ أن ثقافة السواد الأعظم منهم كانت ثقافة لاتينية وليست ساكسونية ، الأمر الذى يفسر أفراطهم فى الاعتماد على المسرح الفرنسى بوجه خاص • ومع هذا فقد ألف يوسف وهبى بعض مسرحياته واقتبس البعض الآخر من اللغة الايطالية ، كما توفر البعض على تعريب مسرحيات شكسبير فى كثير من الأحيان وترجمتها فى قليل من الأحيان • ونحن نورد هنا أسماء أهم الممثلين المؤلفين والممثلين المعربين حتى ندرك مدى اتساع دائرتهم • وأبرز الاسماء فى هذا المجال هى : يوسف وهبى ــ عبد الرحمن رشدى ــ محمد يوسف ــ محمد عبد القدوس ــ محمد محمد رحمى ــ عزيز عيد ــ فتوح نشاطى ــ نجيب الريحانى ــ أمين صدقى ــ وداد عرفى ــ استفان روستى ــ حسن البارودى ــ ادمون تويما ــ فؤاد سليم ــ زكى ابراهيم ــ بشارة واكيم • ولعله من المفيد أن نذكر فى هذا الصدد أن بشارة واكيم عرب مسرحيات شمشون ودليلة ــ اللؤلؤة ــ أحب أفهم ــ أندريا فضلا عن أنه اقتبس مسرحيتى أهو كده والرئيس بولمان •

المباريات المسرحية ــ المسرح المحلى بين التأليف والتعريب :

فى أواخر عام ١٩٢٤ أعلنت وزارة الأشـــغال العمومية فى عهد وزيرها مرقص حنا باشا عن عقد مباراة تمثيلية ــ كانت فيما أعلم ــ الأولى من نوعها ــ بهدف تشجيع التأليف المســرحى بوجه خاص والمســـرح المحلى بوجه عام ، يحدوها الى ذلك خوف الأمة من ان يفقد المسرح المصرى هويته بسبب غزو ذلك السيل الفياض من المعربات والمترجمات له • وشكلت وزارة الأشـــغال لجنة (يرأسها الدكتور عبد الحميد بدوى) من محمد مسعود بك وخليل مطران بك وحسين سرى بك وأحمد شوقى بك وابراهيم رمزى بك كبير مفتشى الحقانية حينذاك • وأعلنت نتيجة المباراة فى مارس ١٩٢٦ • ونال الجائزة الأولى وقدرها

٢٠٠ جنيه كل من عباس علام وابراهيم رمزى المفتش بوزارة المعارف ولطفى جمعة المحامى ، فضلا عن أن اللجنة المذكورة منحت جوائز أخرى صغيرة لكثير من الكتاب ٠

وفى عام ١٩٢٩ أعلنت وزارة الأشغال عن عقد مباراة تمثيلية ثانية ، وأجازت فيها التأليف والتعريب والاقتباس (على أساس أن التأليف المسرحى لايزال فى المهد) ٠ ولم تشترط الوزارة أن تكون المسرحيات المشتركة فى المباراة مكتوبة باللغة العربية الفصحى ، واكتفت بأن تكون مكتوبة بذلك النوع من العامية الذى يمهد لوجود لغة مسرحية وسطى بين الفصحى والعامية ٠ ولم تستبعد الوزارة المسرحيات الكوميدية من الاشتراك فى المسابقة ٠ ومن الواضح أن هذه المباراة وما تلاها جرت فى أعقابها كثيرا من المشاكل والأحقاد وأحفظت قلوب كثير من المشتغلين بالمسرح ، بدليل أن النقاد المسرحيين فى عام ١٩٢٦ اعترضوا على تشكيل اللجنة المختصة وطعنوا فى كفاءتها وقدرتها على فحص ما يتقدم لها من مسرحيات ٠ وهؤلاء النقاد المعترضون هم محمد عبد المجيد حلمى عن كوكب الشرق والمسرح) ـ محمد على حماد (البلاغ) ادوار عبده سعد (المقطم) ـ محمود كامل (السياسة) ـ محمد شكرى (التياترو) ـ عبد الرحمن (النيل المصور) ـ جمال الدين حافظ عوض (المسرح والخيال) ـ سعيد عبده (أبو الهول والصباح) ـ محمد التابعى (أو حندس) ومحمود عزمى (روزاليوسف) ٠ وتقدم هؤلاء النقاد الى المسئولين بعدة مطالب منها تكوين لجنة فحص أخرى أكثر كفاءة ودراية بطبيعة العمل المسرحى بحيث تضم عددا من قدامى الممثلين ومن الكتاب والنقاد المسرحيين والملحنين (فيما يختص بالغناء المسرحى) ، كما اقترحوا ان تتولى لجنة الفنون الجميلة فى وزارة الأشغال مهمة الاشراف على النشاط المسرحى فى مصر بدلا من وزارة الأشغال العمومية ٠ وقد تنفذ هذا الاقتراح فيما بعد ٠ وأثارت المباريات المسرحية أيضا سخط الممثلين وأصحاب الفرق على حد سواء ٠ سخط عليها الممثلون لأن الوزارة عقدت لهم اختبارات يحصل من يجتازها على مكافآت ٠ ويبدو أن أسلوب الوزارة فى التحكيم كان سقيما ممجوجا ولا يفى بالغرض المطلوب ٠ فبدلا من أن تحكم اللجنة المختصة على كفاءة الممثل من خلال ما يلعبه من أدوار مختلفة أصدرت حكمها عليه على أساس قطعة واحدة يتلوها أو دورا مبتورا يؤديه ٠ أما أصحاب الفرق فيرجع سخطهم الى أن اللجنة اختصت بعضا منهم بتكرار العون المادى دون البعض الآخر ٠

وعندما تولى على الشمسى باشا وزارة المعارف ، أبدى رغبة جادة فى تشجيع المسرح المصرى ٠ واجتمع بالمهتمين بالتمثيل فى مصر فوجد منهم اجماعا

على ضرورة انشاء فرقة حكومية رسمية تتولى الحكومة الاشراف عليها ودعمها ماديا وأدبيا • وكما يذكر أن الفرقة القومية تأسست فيما بعد عام ١٩٣٥ • أى بعد مرور عدة أعوام • وأسندت وزارة المعارف فى عهد الشمسى باشا الى المسيو هكتور مدير الفنون الجميلة مهمة الاشراف على فكرة تكوين فرقة قومية فطلب من جورج أبيض ويوسف وهبى أن يتعاونا سويا ــ وكانا على خلاف ــ من أجل تحقيق هذا الهدف القومى المنشود • وصرح الشمسى باشا الى مجلة « المصور » (عدد ١٨٦) **بأن وزارة المعارف تطلب الى المؤلفين المصريين الجادين موافاتها** بمسرحياتهم حتى تتولى اخراجها وتقديمها على خشبة المسرح ، اذ أنها بصدد « تأليف جوقة شبه حكومية فى بادىء الأمر تساعدها الحكومة ماديا وأدبيا حتى اذا آنست من أعضائها اتفاقا وتجانسا ونشاطا فكرت فى تحويل فرقتهم الى فرقة حكومية • كما صرح الشمسى باشا ان الوزارة على استعداد كامل لتنشيط المسرح المدرسى وبذل العون له •

وفى عام ١٩٢٨ أذيع أن جلالة الملك فؤاد تفضل بتخصيص مبلغ ١٥٠٠ جنيه مكافأة لمباراة تقام بين المؤلفين المسرحيين • وتكونت لجنة بهذا الشأن برئاسة ويصا واصف وعضوية صاحب « المعالى جعفر ولى باشا والشيخ علىّ الجارم والشيخ على عبد الرازق ولبيب عطية بك المستشار بمحكمة الاستئناف الأهلية • ويتضح لنا من تشكيل هذه اللجنة أن الوزارة صمت آذانها أمام مطلب النقاد باشتراك المشتغلين بالمسرح فيها فى حين أن الفائدة من الاستعانة بهم لا تخفى على أحد • وتخبرنا السياسة الأسبوعية بتاريخ ٢٢ سبتمبر ١٩٢٨ أن المبلغ سيتم تقسيمه على ثلاث سنوات بواقع ٥٠٠ جنيه فى كل عام • ويقسم رصيد العام الواحد على النحو التالى ٣٥٠ جنيها للجائزة الأولى ــ ١٠٠ جنيها للجائزة الثانية ــ ٥٠ جنيها للجائزة الثالثة • وحددت الوزارة الزمن اللازم للتأليف بستة أشهر واشترطت أن تكون اللغة العربية الفصحى هى لغة التأليف ، الأمر الذى يدل على تغير طرأ فى سياسة الوزارة ، فبعد أن كان المسئولون لا يجدون غضاضة فى قبول مسرحيات مؤلفة باللغة العامية الراقية أصبحوا لا يقبلون عن الفصحى بديلا •

وتتناول الاخبار بتاريخ ١٠ يونية ١٩٢٨ (ص ١) الشروط التى وضعتها وزارة المعارف كأساس لاشتراك المؤلفين المسرحيين فى مباراة التأليف • وتتلخص هذه الشروط فيما يلى :

١ ــ يجب أن تكون الرواية مسرحية فلا تقبل رواية سينمائية •

٢ ــ يجب أن تكون الرواية من وضع صاحبها فلا تقبل رواية معربة ولا مقتبسة •

٣ ـ يجب أن تكون الرواية مصوغة فى قالب عربى سهل فصيح فلا تقبل رواية مرسلة فى لغة عامية ولا بلغة غير العربية ·

٤ ـ يجوز لشخص واحد ان يقدم أكثر من رواية كما يجوز لشخصين أو أكثر الاشتراك فى تقديم رواية أو أكثر ·

وامتدحت « الاخبار » الشرط الخاص باستخدام الفصحى فى التأليف المسرحى واعتبرته خطوة جادة فى سبيل احياء البلاغة العربية ، فالمسرح فى نظرها مقياس لتقدم لغة أية أمة أو انحطاطها ·· ولكنها عابت على وزارة المعارف تكوين اللجنة ، فجميع أعضائها ـ باستثناء ويصا واصف ومحمد لبيب عطية ـ بأنهم من جهابذة اللغة العربية · وترى « الأخبار » أن اللغة ـ رغم ما لها من أهمية قصوى ـ لا تعدو أن أن تكون ركنا واحدا من أركان العمل المسرحى ·

ولم يكن هذا الموقف المؤيد للوزارة يمثل اتجاه الصحافة العام ، فقد عبرت معظم الصحف عن امتعاضها عن المباراة وحكمت عليها بالفشل ورمت اللجنة بالعمل على تدمير معنويات الأمة وتثبيط همتها عن طريق اقناعها بعجزها عن ممارسة التأليف المسرحى · فقد حجبت اللجنة المختصة الجائزة الأولى لأنها لم تجد مؤلفا مصريا واحدا يستطيع أن يرقى اليها ، وأعطت الجائزة الثانية لعبد العزيز الخانجى مكافأة له على مسرحيته « الذكرى » · ولعله من المفيد فى هذا الصدد أن نذكر أن جريدة « مصر » الصادرة بتاريخ ٢٠ يونية ١٩٢٩ تسخر من اللجنة المختصة بقولها ان الجمهور العادى يعلم ان عبد العزيز الخانجى ليس مؤلفا مسرحيا ولكنه معروف بترجماته لمسرحيات الكاتب التركى وداد عرفى · فضلاً عن أنها ـ ضمنيا ـ ترمى أعضاء هذه اللجنة بالجهالة المزرية والتناقض المعيب : بالجهالة لأنه خفى عليهم ـ وهم أهل العلم والفتوى ـ أن مسرحية « الذكرى » ليست مسرحية مصرية مؤلفة ولكنها مترجمة عن وداد عرفى ، الأمر الذى يدل على أن اللجنة تكافأ اللصوص والمدلسين ، وبالتناقض لأن هذه اللجنة أجازت المسرحية رغم وصفها لها بأنها غير مستوفية شرط التأليف ويعوزها الوضع اللغوى كما يعوزها الوضع الفنى · وفيما بعد نشرت جريدة مصر مقالا بهذا الشأن بتاريخ ١ مايو ١٩٣٠ يتضمن هجوما صريحا وسخرية مريرة من غفلة هذه اللجنة وتحيزها · وفى عام ١٩٣٠ تألفت لجنة لترقية التمثيل العربى بقرار من معالى وزير المعارف بهى الدين بركات فيما يلى نصه :

بعد الاطلاع على مذكرة الادارة العامة للفنون الجميلة بشأن التمثيل العربى والخطة العامة التى يمكن بها ترقيته والنهوض به الى الغاية المطلوبة ، وبعد الاطلاع على قرارات لجنة الفنون الجميلة فى جلستى ٧ أبريل و ٢٦ أبريل سنة ١٩٣٠ بالموافقة على الخطة المقترحة ، وبما أن تنفيذ الخطة المتقدمة يقتضى

تأليف لجنة تهيىء الوسائل لتنفيذ الاقتراحات وترسم طريقة هذا التنفيذ وتعاون على تسديد المسرح المصرى الى أمثل الطرق وأرقاها لهذا قرر ما هو آت :

المادة الأولى :

تؤلف لجنة للتمثيل العربى من حضرات الآتية اسماؤهم :

حضرة أحمد شوقى بك عضو مجلس الشيوخ رئيسا وجناب المسيو كاريه وجناب المستر سترلنج الأستاذين بكلية الآداب بالجامعة المصرية وحضرة عباس العقاد أفندى وحضرة محمد توفيق دياب افندى وخليل مطران بك وجورج أبيض أفندى وزكى طليمات افندى أعضاء ٠

المادة الثانية ـ تكون مهمة اللجنة ما يأتى :

(أولا) وضع بيان باسماء الروايات الأجنبية التى يحسن تعريبها أو اقتباسها للتمثيل فى المسارح المصرية ٠

(ثانيا) بحث الروايات التى تقدم للوزارة لعرض تمثيلها فى المسارح سواء أكانت معربة أم مقتبسة ام موضوعة ٠

(ثالثا) تفصيل البحث فى الطرق المقترحة لتشجيع التمثيل المصرى سواء باعانة التمثيل أو باعداد الممثلين او بترقية الاخراج الفنى ٠

ومن الواضح من هذا القرار أن الوزارة لم تكتف بتشجيع التاليف المحلى وحده بل رأت فى الترجمة والتعريب والاقتباس نفعا فى نهضة المسرح المصرى ٠ وبذلك تكون الوزارة قد تخلت عن السياسة التى انتهجتها عام ١٩٢٨ عندما قصرت المباراة التمثيلية على المسرحيات المصرية المؤلفة ٠

وفى شهر يونيو من عام ١٩٣٠ أذاعت وزارة المعارف بيانا يتضمن مقترحات لجنة التمثيل من اجل النهوض بالمسرح المصرى ٠ فقد وقع اختيار هذه اللجنة على ١٢٢ مسرحية أجنبية رأت أنها تستحق الترجمة أو التعريب أو الاقتباس وكبداية أوصت بنقل عشرين منها الى العربية كما نصحت الفرق التمثيلية بأن تخرج كل منها فى الموسم المسرحى القادم أربعة من هذه المسرحيات العشرين ٠ وفيما يلى ما نشرته جريدة الاهرام بتاريخ ١٧ يونية ١٩٣٠ فى هذا الشأن :

« سبق لوزارة المعارف أن أعلنت خطتها فى معاونة المسرح المصرى واتخاذ

الوسائل المؤدية الى ترقيته سواء فيما يتعلق بتكوين الممثلين أو تحسين الاخراج الفنى او التوصية بتمثيل روايات معينة م نروائع الروايات المسرحية » ٠

« ولما اعتزمت الوزارة انفاذ هذه الخطة ألفت لجنة لترقية فن التمثيل العربى وطلبت اليها أن تقترح بيانا باسماء الروايات الأجنبية التى يحسن تعريبها او اقتباسها للتمثيل فى المسارح المصرية ٠ وقد اقترحت اللجنة أسماء ١٢٢ رواية مسرحية لهذا الغرض مراعية فى ذلك ما نصح ان تتخذ نموذجا للأدوار المختلفة التى مرت فيها الرواية المسرحية فى مختلف العصور ٠ وقد اقترحت اللجنة ان يبدأ بالتوصية بعشرين من الروايات التى قدمت اسماءها وهى العشرون التالية :

« تاجر البندقية (شكسبير) ــ تمسكنت فتمكنت (جولد سميث) ــ السبيل الوحيد (دكنز) ــ المرآة الصامتة (بن جونسون) ــ أندروماك (راسين) ــ البخيل (موليير) ــ ماريون دى لورم (ف ٠ هيجو) ــ اميرة بغداد (دوماس الابن) ــ التظاهر (موريس دوناى) ــ الدوق (ريشبين) ــ شوط المشعل (ب٠ هرفيو) ــ مدرسة الدجالين (ترستان برنار) ــ دانتون (رومان رولاند) ــ المجد (ج ٠ دانتريو) ــ الحجة (مولنر) ــ غليوم تل (شلر) ــ النساجون (هوبمان) ــ البحث (تولستوى) ــ أنا كارنين (تولستوى) ــ الأشباح (ابسن) ٠

« وتنصح اللجنة الفرق التمثيلية بأن تخرج كل منها فى الموسم القادم أربع روايات من العشرين التى أوصت بها ٠ اما ترجمة الروايات فأمرها متروك لحضرات مديرى الفرق ولم تشأ اللجنة أن تضع بيانا باسماء الروايات الغنائية المضحكة التى يصح ان يستلهم منها المسرح العربى نظرا لأن هذا المسرح يختط خطة ستؤدى تدريجيا الى تقرير وجه من وجوه (الكوميدية) المصرية ٠ هذا فضلا عن أن العمدة فى هذا النوع من الروايات هو الموسيقى التى لا يسهل نقلها كما هى ولا يحمد التصرف فيها ٠

« ولاشك فى أن الوزارة تعطف على المسرح الهزلى وستلحظ جهوده فى خطة المعونة التى تختطها ٠ وهى ترجو فى الوقت ذاته ان ينزع نزعة أدبية فى الروايات التى يخرجها » ٠

وعقب هذا البيان الذى وعد بتشجيع المسرح الهزلى أشاع محمد العشماوى ــ سكرتير عام وزارة المعارف آنذاك ــ أن الوزارة سوف لا تفرق فى حجم الاعانة بين ما تقدمه لمسرح (الدرام) والمسرح الكوميدى ، فهاجت السيدة فاطمة

رشدى وماجت وأعلنت عن غضبها من أن تساوى الوزارة بين مسرحها الجاد ومسرح الريحانى والكسار الهازل · وهددت برفض اعانة الوزارة لها مستندة فى ذلك الى شعبيتها العريضة ، الأمر الذى اضطر سكرتير عام الوزارة الى التراجع ، مما آثار حفيظة القائمين بالمسرح الهزلى والمدافعين عنه على حد ســـــواء ·

ودعا محمد العشماوى أصـــحاب الفرق التمثيلية الى الاجتماع به فلبى الدعوة فاطمة رشدى ونجيب الريحانى وعلى الكسار ونبههم سكرتير عام الوزارة الى ضرورة العمل بالقرار الوزارى الخاص باخراج أربع روايات فى الموســـم القادم من قائمة المسرحيات العشرين التى اقترحتها لجنة ترقية التمثيل ، وكذلك اخراج أربع روايات أخرى من وضع أقلام مصرية · وطلب محمد العشماوى الى مديرى الفرق أن يتكفل كل منهم بتوزيع ثلث الاعانة التى يحصل عليها من الوزارة على أفراد فرقته حسب رواتبهم والمجهودات التى يبذلونها ، وخاصـــة لأنهم يعانون من البطالة بسبب توقف أعمال الفرق التمثيلية فى فصل الصيف · ويجدر بنا فى هذا الصدد أن نشير الى أن الوزارة قررت اعفاء الفرق الهزلية من شرط ترجمة الأربع روايات التى أوصت بها لجنة ترقية التمثيل · ولكنها اشترطت على هذه الفرق الهزلية ألا تكون جميع المسرحيات التى تقدمها من وضع مؤلف واحد وذلك لتشجيع المؤلفين الناشئين للكتابة للمسرح ·

ويبدو أن وزارة المعارف درجت فى الفترة الأخيرة على اجراء اتصالات مباشرة مع الممثلين لتشخيص العلل التى يعانى منها المسرح المصرى · فنحن نستدل من مقال نشرته جريدة مصر بتاريخ ٢٧ يولية ١٩٣٠ أن الحرب العالمية الأولى كانت سببا فى انصراف النظارة عن المسرح وخاصة لما صاحبها من أزمات اقتصادية طاحنة ، كما نستدل على أن أدمون تويما قدم تقريرا الى وزير المعارف الأسبق جاء فيه أن الشعب المصرىسريع الملل بطبعه مما يدفعه الىمطالبة أصحاب المسارح بمالا قبل لهم به ، فهو يتوقع منهم أن يخرجوا له مسرحية جديدة كل أسبوع ، الأمر الذى يرهق كاهل الفرق من الناحية المادية فضلا عن أنهلا يساعد الممثلين على اتقان أدوارهم وأنه يحيل التمثيل من فن رفيع الى تهريج شعبى ·

ولعل ما كتبه سيد أحمد تمام (خريج جامعة تولوز فى الآداب) من أفضل ما نشرته الصحف المصرية فى الدفاع عن مسرح الريحانى والكسار والكوميديا المصريةبوجه عام · فقد كتب تمام فى « الأهرام » بتاريخ ٢٥ أكتوبر ١٩٣٠ مقالا يتميز بصدق التحليل والاستقراء قال فيه ان الكوميديا المصرية أسهمت فى خلق المسرح المصرى المحلى أكثر مما أسهمت به التراجيديا · فالتراجيديا على المسارح المصرية لا تمثل حياة المصريين لأنها مستقاة من مصادر أجنبية ، فى حين أن

الكوميديا المصرية نتاج قومى ما فى ذلك ريب · يقول تمام فى هذا الشأن : «أقول ان تاريخ المسرح فى مصر سيذكر فى حديثه عن المسرح القومى ان مؤلفى الروايات الهزلية كان لهم الفضل الأول فى ذلك ، وان مؤلفى المأساة ظلوا مقتبسين وممصرين فترة كبيرة بقيت فيها المأساة المصرية لا تتقدم خطوة الى الأمام بينما كان مؤلف الكوميديا المصرية يذزع شخصياته ومواضيعه من صميم الحياة المصرية الحقة ·· »

ورغم أن لجنة ترقية التمثيل التى شكلتها وزارة المعارف كانت تعنى عناية فائقة بالمترجمات والمعربات ، فان هذا لم يشغلها بحال من الأحوال عن السعى نحو تحقيق المسرح المحلى ، كما يتضح لنا مما نشرته جريدة « مصر » بتاريخ ٢٧ يولية ١٩٣٠ · تقول « مصر » فى هذا الشأن : « رأت اللجنة أن مصر كانت فى نهضتها التمثيلية ولاتزال عالة على الأجانب وأن أغلب الروايات التى تظهرها الفرق على المسارح المصرية انما هى روايات معربة · وقد يوافق بعضها مزاج الشرقى وقد لا يوافق مزاجه الكثير ، وأن فى اندفاع رجال المسرح الى نشر كل ما هو غربى من غير انتقاء أو اختبار افسادا للذوق المصرى وقضاء على المسرح المحلى الذى يجب أن يكون الغرض الذى نرمى اليه من نهضتنا المسرحية ·

وكانت المسارح فى العهد الماضى القريب تخرج لنا الروايات العربية الحافلة بمواقف البطولة والشمم ، والتى لها مساس بالتاريخ العربى المجيد · وقد تكون هذه الروايات لشرقيتها ، وللروابط الشتى التى تربط مصر ببلاد العرب وأهمها رابطة اللغة أكثر اتفاقا مع مزاجنا المصرى · ومن هذه الروايات ثارات العرب وغانية الأندلس والحاكم بأمر الله وصلاح الدين الأيوبى وأبو مسلم الخرسانى وفتح أشبيلية وغرام وانتقام · ولكن الثورة الفنية الأخيرة التى رفع لواءها مسرح رمسيس كادت تقضى على هذا النوع قضاء مبرما وأصبح المسرح عندنا فى مصر لا تغذيه الا قرائح شكسبير وبيرون وهوجو ودوماس وساردو وغيرهم من كتاب الانجليز والفرنسيين والروسيين والايطاليين · وأصبحنا نرى مسارحنا مكتظة بغادة الكاميليا والوطن والمائدة الخضراء ومونت كريستو والولدان الشريدان وكاترين دى مدسيس وهملت وعطيل ومانون ليسكو والساحر وسلامبو وغيرها مما يضيق بنا المقام عن احصائه ·

« وأصبح الجمهور المصرى تبعا لذلك يطلب من أصحاب المسارح أن يظهروا أمامه على المسرح صالونات لويس الحادى عشر ، ودروع الفرنج وقبعاتهم · حتى ملابس فرسانهم القديمة فى العصور الوسطى ، بدلا من أن يرى فيها مناظر بلاده وملابس أهله ، أو مناظر البلاد الشرقية المجاورة وملابس أهليها ·

« واذا سألت أصحاب المسارح عن السر فى فساد ذوق الجمهور الى هذا الحد وعزوت ذلك الى اكثارهم فى اخراج الروايات الافرنجية واغتنائهم بهذا الاخراج واهمالهم اخراج الروايات المصرية ، اجابوك ان التأليف المسرحى فى مصر لايزال غير ناضج وأنك لاتكاد تعثر بين الروايات المصرية على رواية أو اثنين تستكمل فيها شروط الفن ، وتستطيع ان تجتذب اليها الجمهور · ويمكن أن يقبل عليها أسبوعا أو بعض اسبوع ·

« واذا سألت المؤلفين المسرحيين والقصصيين المصريين عن السبب فى تواكلهم وتهاونهم ، قالوا لك ان قلة ما يدفعه لهم أصحاب المسارح من أجور ، وغرام بعض الصحف والمجلات المسرحية بهدم كل ما هو مصرى وغير هذين من العوامل الأخرى · كل ذلك يحملهم على عدم العناية بالتأليف المسرحى ويقتل كل رغبة تقوم فى نفوسهم لاحيائه » ·

اللغة والتمثيل :

ظل النقاش حول لغة المسرح محتدما طوال العقود الثلاثة الأولى من القرن العشرين · وانقسم المشتغلون بالمسرح المصرى والمهتمون بشئونه الى فرق ثلاث فريق يدافع عن اللغة العامية فى اعتدال مثل يوسف وهبى أو فى شطط مثل نجيب الريحانى وزكى رستم وأنطون يزبك · وفريق يناصب اللغة العامية العداء ويدافع عن ضرورة احتفاظ المسرح سواء كان مؤلفا أو مترجما أو معربا بلسان عربى صحيح مثل طه حسين وتوفيق عبد الله وزكى مبارك · أما الفريق الثالث فقد اتخذ موقفا وسطا يبيح استخدام العامية فى مواضع والفصحى فى مواضع أخرى · وليس أدل على انشغال الفكر المصرى بلغة المسرح من اشتراك الجامعة المصرية فى هذه الملاحاة ليس من جانب الأساتذة فحسب بل من جانب الطلاب ايضا · تقول الاخبار بتاريخ ٢٣ فبراير ١٩٣٠ (ص ٢) تحت عنوان (اللغة العربية أو العامية فى التأليف المسرحى) : « تقيم لجنة الخطابة والمناظرات باتحاد الجامعة المصرية مناظرتها الثالثة فى موضوع التأليف المسرحى يجب أن يكون باللغة العربية لا بالعامية برئاسة الدكتور احسان بك زهدى الأستاذ بكلية الحقوق فى الساعة الثامنة مساء يوم الاثنين ٢٤ فبراير ١٩٣٠ بقاعة محاضرات الجمعية الجغرافية الملكية وسيؤيد الرأى الأستاذ ابراهيم بك رمزى وسليم افندى فريد الطالب بقسم العلوم الاجتماعية ، ويعارض الرأى الأستاذ لطفى جمعة المحامى ومحمود أفندى رياض الطالب بقسم اللغات الحية » · ويبدو أن ابراهيم رمزى المشار اليه شخص آخر غير ابراهيم رمزى المؤلف المسرحى الذى — كما سوف نرى — يحبذ استخدام نوع من العامية الراقية · وليس هناك على أية

حال مناص من عرض وجهات النظر المختلفة فى هذا الموضوع بسـبب التجربة الفريدة التى قام بها بشارة واكيم حين قدم فى عام ١٩٣٠ مسـرحية شكسبير المعروفة (ترويض الشرسة) باللغة العامية ٠

نبدأ بالرأى المدافع عن استخدام اللغة العامية ٠

آراء تدافع عن استخدام اللغة العامية :

أجرت مجلة « الصباح » فى يولية وأغسطس وسبتمبر من عام ١٩٢٩ حوارا بالغ الأهمية مع عدد كبير من الممثلين والمشتغلين بالأدب المسرحى فى مصـر فتفاوتت آراؤهم بشأن صلاحية اللغة العربية الفصحى للتأليف المسرحى تفاوتا عظيما ٠ وقبل أن نبدأ بعرض الآراء المدافعة عن استعمال العامية لابد لنا من الاشادة بحرية الرأى التى كانت سائدة فى المجتمع المصرى حينذاك ٠ فقد عبر نجيب الريحانى وزكى رستم عن آراء غاية فى التطرف والشطط دون أن تتحرج صدورهم ودون أن تتحرج وسائل الاعلام عن ترديدها ٠ يقول نجيب الريحانى فى الصباح بتاريخ ٢١ يولية ١٩٢٩ : « اللغة العربية لا تصلح ليس فقط للتمثيل والمسرح بل هى لا تصلح أيضا لأن تكون أداة التفاهم فى الحياة ٠ وليست اللغة لغتنا وانما نحن متطفلون عليها وقد سرقناها من العرب أصحابها ٠ نحن مصريون واللغة المصرية هى لغتنا » والرأى عندى أن تعبير (السرقة) فى هذا المجال أشد ما يكون غرابة) ٠ ويختتم الريحانى حديثه قائلا : « أخيرا اللغة العربية لغة يجب أن نمحوها من قواميسنا وصحفنا ولا ننطق أو نتكلم بها مطلقا ، فلا هى تصلح لنا ولا نحن نصلح لها » ٠

ويقول زكى رستم فى « الصباح » بتاريخ ٢٨ يولية ١٩٢٩ : « فى رأيى واعتقادى أن اللغة المصرية أى اللغة العامية هى اللغة التى يجب أن تمثل بها الروايات المصرية العصرية ٠٠ اللغة العامية كما نسميها نحن فى مصر هى فى الحقيقة لغتنا القومية وليس لنا غيرها ٠ أما اللغة العربية فهى لغة أجنبية عن أهل مصر ٠ ويكفى نعتهم اياها بالعربية نسبة الى العرب ٠ وهم أمة لها وطنها وقوميتها ولا صلة لهم بنا سوى أنهم دخلوا بلادنا يوما كغيرهم من المستعمرين » ٠ ويتساءل زكى رستم مستنكرا : « وهل يمكن أن يتكلم فلاح مصرى أو امرأة مصرية عجوز من الطبقة السفلى بلغة أهل قريش ونقول ان هذا يؤثر فى الجمهور ويسترعى سمعه ؟ »

ويعبر المؤلف المسـرحى أنطون يزبك عن رأى متطرف مماثل فيعزو فى « الصباح » الصادرة فى ١٨ أغسطس ١٩٢٨ ما وصلنا اليه من تأخر الى التأليف

المسرحى باللغة الفصحى : « أحبذ التأليف المسرحى باللغة العامية فقط ، لأنها لغتنا الوحيدة وليس لنا لغة أخرى غيرها · أما اللغة الفصحى فهى لغة القواميس والمتاحف ، وان كنا نفهمها ولكننا لا نشعر بها · والتأليف المســـرحى أساسه الشعور الى أقصى حد · فاذا ألفنا باللغة الفصحى فاتنا ذلك الشعور العميق ولم يبق لنا سوى قشور سطحية لا فائدة منها البتة · وانى لأفضل اللغة العامية فى كل التأليف ليس فقط فى القصص الروائية وأرى أن السبب الوحيد لتأخرنا هو تأليفنا بالفصحى · » ويشتط أنطون يزبك فيقول انه لابد أن يحدث أحد أمرين: « اما أن يتعلم الناس كلهم اللغة الفصحى ويعودون كما كانوا فى البادية · واما أن تقتل هذه اللغة قتلا وتحل محلها اللغة العامية جهارا وفى جرأة » ·

ولكن نفرا آخر من المشتغلين بالمسرح دافع عن العامية فى اعتدال وليس بمثل ذلك الشطط والغلواء · يقول يوسف وهبى فى « الصباح » بتاريخ ٢١ يوليو ١٩٢٩ : « الرواية المصرية يجب أن تكتب باللغة العامية لأنها اذا كتبت بغيرها فانها تكون خطأ محضا لأنها لا تتفق مع الطبيعة ·· ومادامت اللغة العامية هى اللغة التى يتفاهم بها الشعب فى حياته اليومية فيجب أن تظل هى لغة المســـرح فى الروايات المصرية المؤلفة ، لأن المسرح وظيفته تمثيل الحقائق · وتأليف الروايات المصرية باللغة العربية الفصحى بعيد كل البعد عن الحقيقة والواقع » · ومعنى هذا أن يوسف وهبى يرى أن تقتصر الفصحى على الترجمات والمعربات فقط · أما المسرح المحلى فلابد من الكتابة له بالعامية ·

وأدلى بشارة واكيم بدلوه فى الدلاء فكتب فى الصباح بتاريخ ١٨ أغسطس ١٩٢٩ مدافعا عن العامية بقوله « رأيى أن الروايات المصرية الأشخاص لا تصلح فيها غير اللغة العربية الدارجة مع مراعاة أخلاق ونفسية الأشخاص · ويمكن التعبير بالدارجة عن مزايا واصطلاحات وألفاظ لا يمكن الوصول اليها باللغة الفصحى · والدليل على ذلك أن لدينا فطاحل المؤلفين نظير المرحوم المأسوف على غض شبابه تيمور بك · وهو كما لا يخفى شاعر وأديب وكاتب اجتماعى وأخلاقى وفيلسوف ماهر كان فى استطاعته أن يجعل « الهاوية » و « عبد الستار أفندى » و « العصفور فى القفص » نظما لا نثرا فقط ·· ولكنه فضل اللغة الدارجة لتوفر مزاياها ومواقفها مع الطبيعة والأخـــلاق · ثم ابراهيم بك رمزى وهو الكاتب الروائى القدير صاحب (شجرة الدر) و (تيمور لنك) و (الحاكم بأمر الله) و (البدوية) الخ ·· الخ ·· لم ير بدا من كتـــابة (دخول الحمام مش زى خروجه) باللغة الدارجة نظرا للضرورة · وأخيرا الأستاذ أنطون يزبك المحامى الذى لا يترافع ولا يحرر عرائض دعوى موكليه ولا نتائجه ومذكراته الا باللغة العربية الفصحى قد ألف (عاصفة فى بيت) و (الذبائح) و (العواصف) وقد نجحت جميعها تماما باللغة العربية الدارجة » · وفى رأى بشارة واكيم أن اللغة

العامية سوف تستمر فى أن تكون لغة المسرح حتى ينتشر التعليم الاجبارى فى كل بقعة عربية وحتى تصبح اللغة الفصحى هى لغة التفاهم بين الناس ٠

ويقول المؤلف المسرحى عباس علام فى الصباح بتاريخ ١٥ سبتمبر ١٩٢٩ انه كان من أكبر المؤيدين لاستخدام الفصحى فى التأليف المسرحى ٠ ولكنه تبين له خطأه فتحول الى الكتابة باللغة العامية ٠ ويسوق عباس علام دليلا على خطأ الرأى القائل بضرورة كتابة المسرحيات باللغة العربية الفصحى ، فيقول : « تعرف ولاشك أن شوقى بك أمير الشعراء وضع نشيدا مصريا فى وقت كانت الأمة فيه أحوج ما تكون لنشيد ، وكانت على أكبر استعداد لترديد نشيد وطنى ، ولحنه المرحوم الشيخ سيد درويش وألقته : علينا فرقة حديقة الأزبكية مرتين فى كل مساء لعدة سنين ٠ ومع ذلك هل سمعت أحدا ينشده ؟ هل تعرف أنت منه شيئا؟ بينما لا تجد انسانا فى مصر لا يعرف أغنية (شم الكوكايين خلانى مسكين ٠٠ الخ ٠٠) ٠٠ وما ذلك الا لأن واضع منولوج شم الكوكايين عرف كيف يخلد أغنيته فوضعها باللغة التى يفهمها الشعب ويتكلمها ٠ وأخيرا رأيى الذى لا أحيد عنه هو أن نقتصر فى مؤلفاتنا المصرية العصرية على اللغة العامية المتكلم بها ٠ فاذا ما أتى اليوم الذى يصبح فيه كل الشعب يتكلم العربية فحينئذ يجوز لنا أن نكتب بالعربية »

آراء تناهض استخدام اللغة العامية :

نشر طه حسين مقالا فى « الجريدة » بتاريخ ١٦ اكتوبر ١٩١٢ (ص ٥ ، ٦) عبر فيه عنأسفه على استخدام اللغة العامية فى المسرح ورجائه فى أن تحرص الأجواق المصرية الجديدة على سلامة اللغة العربية ونقاوتها ٠٠ يبدأ طه حسين مقاله بالتنويه بأثر التمثيل فى رقى اللغة العربية أو انحطاطها فيقول : « لا أضع نفسى موضع الحاكم على التمثيل بالصحة والفساد أو الرقى والانحطاط لأنى لست من أهل العلم به ، ولا النبوغ فيه ٠ وانما أدع ذلك الى من عرف هذا الفن ودرسه فى مصر وفى بلاد الغرب فاســــتطاع أن يعرف ما بين النوعين العر ى والغربى من جهات الاتفاق والافتراق ٠ أما أنا على أن ابحث عنه من جهة واحدة أرى انى قادر على البحث عنها والخوض فيها وهى تأثيره فى اللغة ٠ فان مما لا شك فيه ان الجمهور يتأثر بما سمع فى قصص التمثيل من ألفاظ كما يتأثر بما يرى من مشاهد ٠ فكما يحرص المؤلف لقصة تمثيلية على ان تكون مشاهدها حسنة رائقة ومؤثرة فى النفوس متسلطة على القلوب يجب أن يحرص على أن تكون ألفــــاظها بهذه المنزلة ٠ بل ان تأثر الجمهور بالألفاظ أشــــد من تأثره بالمشاهد ، لأن الألفاظ كثيرا ما تنطبع فى حافظته فينطلق بها لسانه فى مواطن كثيرة تشبه موردها الذى وردت فيه ٠ ولاسيما اذا كانت حكمة بالغة أو كلمة

نابغة صدرت عن رجل كبير أو سلطان ذى قوة • فان الجمهور الى تقليد العظماء أميل وبمحاكاتهم اشغف واكلف وعلى تاثيرهم احرص ما يكون • » •

ويعبر طه حسين عن استيائه من أن االمشتغلين بالمسرح المصرى لا يظهرون الاهتمام الكافى بسلامة اللغة العربية ومن التجاء الكثير منهم الى اســتخدام العامية ، كما أن الأمل يحدوه فى أن تعمل الفرق المسرحية الجديدة على ترقية لغة المسرح والنهوض بها • يقول : « على ذلك كنا نحضر القصص التمثيلية • فما أشد ما نتألم اذا سمعنا كلمة خرج بها المؤلف أو المترجم من موضعها وأنزلها فى غير منزلتها فى استعارة نابية أو تشبيه فاتر أو وصف غير جميل • وكان كثير من الناس ينالون كتاب القصص بالنقد ويلحون عليهم فى أن يتوخوا اصابة المنطق فيما يكتبون • أما الآن فقد نرى أنفسنا بين يدى نوع جديد من التمثيل كتبت قصصه بأزجال العامة ومثلت فى الملاعب بمرأى ومسمع من الجمهور وهو بهالاه ولها محب فلسنا ندرى ماذا يكون مكان المنصف من هذا التمثيل أيمدح أم يلوم نحرص على اصلاح اللغة العربية وبسط ظلها على الألسنة المصرية بمقدار ما نقيض من ظل اللغة العامية عن هذه الألسنة • ونرى أن التمثيل وأشباهه مما يجرى فيه القول النافع البليغ مجرى الخطابة بين يدى الجمهور ومن أوضح السبل الى هذا الغرض • وكنا نشجع التمثيل القديم على ما كنا نجد فيه من خطأ فى الصناعة وسوء اختيار فى القصص لأنه ينطق على اقل تقدير بلغة أدنى الى الاصابة من لغة العامة • فلما ظهر التمثيل الجديد فرحنا به وتوسمنا الخير فيه • أملنا أنه سيجمع الى الاتقان الفنى اجادة اللفظ واصابة الاعراب • فاذا اليوم نرى التمثيل الجديد قد ظهر فى ثوب من الأزجال رث وأطمار من العامية البالية أقل نصيبها من الضرر أنها أبعد عن مكان العبرة وتجعل التمثيل أمام أعينهم نوعا من اللهو والمجون • لقد كنا نعتذر عن الممثلين فى هذا الخطأ أن هذه الأقاصيص العامية مصرية الوضع لا يمكن تحويلها الى العربية الفصحى لأنها كذلك صدرت عن مؤلفها • وهى تعد نافعة تهدى الناس الى الحق والى صراط مستقيم • أما وهذه الأقاصيص أوربية المنشأ كتبت بالفرنسية الراقية وترجمت فى أوائل النهضة الى العامية المنحطة فلا نجد لمحبيها عذرا مقبولا • فقد كان من اليسير اعادة النظر فى هذه الأقاصيص وترجمتها الى اللغة الفصحى وكثيرا ما يترجم الكتاب مرتين لخطأ فى النقل أو حركة فى عبارة الناقل وتاريخ الترجمة عند العرب مملوء بذلك •

وفى ختام مقاله يذهب طه حسين الى احياء فن الزجل وترقيته والاستفادة به فى الأدب المسرحى ، فضلا عن أنه يزجى النصيحة الى أصحاب التمثيل الجديد بالحرص على سلامة اللغة فيما يعربون من مسرحيات (من الواضح هنا أنه

يقصد فرقة جورج أبيض فهى التى تكونت فى عام كتابة المقال) · يقول طه حسين فى هذا الشأن :

« بقى وجه واحد من الاعتذار عن الممثلين · وهو أن الزجل من فنون الشعر العامى حسن التأثير فى النفس قادر على سحر القلب فخليق بنا أن نحييه ونجعله من فنون الخاصة أيضاً كما هو من فنون العامة · ولسنا بأرفع قدرا من خاصة الأندلس وعلمائها الذين كانوا يكلفون بالزجل ويرغبون فيه · هذا حق ولكن بعد أن نجيد اللغة العربية ونحسن الاستفادة منها والانتفاع بها واصلاح ما لها من شعر نافع وقصد حسن · ان الذين يحضرون هذا التمثيل أكثرهم أى كلهم من الشبان المتعلمين · فليس من المعقول أن يعتذر بعجزهم عن فهم العربية · فانهم يحسنون فهمها اذا مثل لهم أوديب أو عطيل · فالى أصحاب التمثيل الجديد نتقدم بالنصيحة الخالصة أن يعيدوا النظر فى هذه الأقاصيص فيترجموها الى العربية الصحيحة اذا لم يكن بد من تمثيلها · فان من سوء النصح للأمة أن تقيموا من هذه اللهجات العامية عقبة فى سبيل اصلاح اللغة الصحيحة · ومن أظلم ممن جعل هذه اللهجة العامية لسان العرب أو مترجم التمثيل ؟ » ·

وكتب جورج طنوس مقالا فى نفس الموضوع بعنوان « اللغة العربية والتمثيل فى مصر » نشره فى جريدة المقطم » بتاريخ ٣١ يناير ١٩١٤ (ص ٣) تناول فيه أثر التمثيل فى اللغة والأخلاق معا · فقد دعاه جوق عبد الله عكاشة لمشاهدة تجربة تمثيل مسرحية جديدة ألفها خليل مطران باللغة الفصحى بعنوان « طارق بن زياد » · يقول جورج طنوس فى هذا الشأن : « وانى لأذهب مع القائلين بأن فى مقدرة الكاتب الروائى خدمة اللغة مع الأخلاق فى آن واحد اذا أجاد الانتقاء والانشاء · وهل بيننا من يذكر ما لحضرة الناثر القدير خليل أفندى مطران من فضل الأسبقية والتقدم باظهاره رواية عطيل التى مثلها جوق جورج أبيض بتلك اللغة العالية التى تعد محاضرات لغوية تلقى على السامعين · انه والحق فتح بابا كان موصدا من قبل وسهل لسواه · ويسرنى كثيرا أن لا تكون عطيل الرواية الأولى والأخيرة من نوعها · فقد أطرف خليل أفندى مطران عالم الأدب واللغة والتمثيل برواية عربية تأليفية اسماها (القضاء والقدر) وسيظهرها قريبا جوق عبد الله عكاشة وأخوته على مسرحه الجديد · والذى يزيدنى طربا أن كاتبا عربيا صحيحا من امراء القلم وضع رواية عربية عن طارق بن زياد الفاتح العربى المشهور وسماها باسمه ودفعها الى هذا الجوق أيضا ، فعنى بها كل العناية ودعا جمهورا من الفضلاء والأدباء لحضور تجربة تمثيلها وابداء ملاحظاتهم وآرائهم فيها · ولكنى لا أرمى بهذه العجالة الى نقد تمثيل تلك الرواية بل غايتى ابداء كلمة من شأنها تنشيطا لأئمة اللغة العربية

ونصرائها على العناية بفن التمثيل الجليل · ولاسيما وأنه والصحافة صنوان في خدمة الاجتماع · أول ما يسترعى انتباهي من الرواية لغتها الفصحى التى دلت على اقتدار الكاتب وسعة اطلاعه والمامه بفرائد اللغة ومصطلحات العرب حتى يخيل الى السامع أنه سمع احدى نفثات ابن العميد الكاتب الكبير أو غيره من امراء البيان ·وأبدع المؤلف أيضا في اظهار أخلاق العرب ايام الفتح وما كانوا عليه من تعفف وبأس وبعد عن مواطن الدنيا · وبالجملة فان رواية (طارق بن زياد) سيكون لها في عالم التمثيل شأن يذكر · فحبذا لو كثر الكاتبون الذين على شاكلة مؤلفها البليغ وشاعرنا النابغ خليل أفندى مطران · وحبذا لو ظل جورج عبد الله عكاشة وأخوته مثابرا على انتقاء الروايات العالية ولاسيما ما كان منها مصرى الموضوع أو عربيه · انه ان فعل ذلك فقد ضمن اقبال الأمة عامة والطبقة الراقية خاصة » ·

ويلفت نظرنا فيما تقدم ان المشتغلين بالمسرح في دفاعهم عن أنفسهم كانوا يضطرون – لتهدئة خواطر الرجعيين والمحافظين – الى ابراز ما في الفن المسرحي من عظات وجوانب أخلاقية فيها نفع للناس · ويلفت نظرنا أيضا أن جورج طنوس يعتبر الفن المسرحي صنوا للصحافة · وهذه نظرة لا تليق · فالفن أرقى وأسمى من الكتابة الصحفية العابرة والخفيفة · وأحب في هذا المقام أن أبدى ملاحظة مفادها أنه في عام ١٩٢٤ تعرضت فرقة جورج أبيض – رغم ما يذكره جورج طنوس من حرصها على استخدام الفصحى – للهجوم بسبب تمثيلها مسرحية « شرف الأسرة » باللغة العامية ، وخاصة عبد الوارث عسر الذى مثل دور القسيس (فراباو لو) في مسرحية « الشرف والوطن » ، الأمر الذى اضطر سكرتارية فرقة جورج أبيض الى اذاعة بيان على الناس عن لغة الروايات في جريدة المقطم بتاريخ ٢٢ اكتوبر ١٩٢٤ (ص ٣) جاء فيه :

« سمعنا كثيرين يبكون اللغة العربية التى نكبت باستعمال اللغة العامية في روايتى (شرف الأسرة) و (عاصفة في بيت) ونحن لا يسعنا الا أن نمسح دموع الباكين ونفهمها أن المسرح لم يكن في أمة من الأمم موقوفا على أدب اللغة · ولكنه الصورة الصغرى للعالم الأكبر · واذا لم تكن الصورة صادقة من كل وجوهها كان المصور جاهلا أو مزيفا ·· نحن نصور الطبيعة فيجب أن نظهرها كما هى · أما اللغة فدعوها جانبا · انها رغم كل شيء لغتنا الرسمية ولا نكتب الروايات التاريخية الا بها · والمسئول عنها هم الأدباء والشعراء والكتاب · أما المسرح فلا شأن له بها في ما يخالف الطبيعة · » ويضيف البيان قوله ان بعض المؤلفين يحاولون صرف النظر عن ضعف مسرحياتهم بالالتجاء الى الفصحى وبالألفاظ الضخمة والجمل المرصومة والخطب الأخلاقية أو الحماسية لينتزعوا تصفيق الجمهور انتزاعا ·

ورد ناقد المقطم الفنى على بيان فرقة جورج أبيض بقوله انه لا يعارض استخدام العامية اذا دعت الضرورة الفنية الى ذلك وان استخدام العامية فى « عاصفة فى بيت » له ما يبرره لأن هذه المسرحية تدور على فردين فى حين أن « شرف الأسرة » يجب صياغتها بالفصحى لأنها تحتوى على قائد وأسرة متمدنة وطبيبا ويدافع ناقد المقطم عن استخدام الفصحى كمبدأ عام فيقول : « أما فى ما يختص باللغة عامة فان من أهم أغراض المسارح تشجيع الأدباء وتصحيح اللغة وتعميم آدابها ما أمكن اذ أن الأمة تحيا بحياة لغتها وتموت بموتها » ٠

ونشرت جريدة المحروسة مقالا بعنوان « لغة التمثيل » بتاريخ ٢٨ ديسمبر ١٩١٥ (ص ٢) يقول فيه كاتبه : « نذكر أننا منذ شهر اقترحنا على طائفة الكتاب المشتغلين بوضع المؤلفات العربية أو التعريب عن اللغات الأجنبية أن يوجهوا عنايتهم الى وضع ألفاظ عربية مرادفة للألفاظ الفرنجية التى يضطرون الى وضعها بحالها ضمن عباراتهم فتمتزج بها امتزاجا معيبا ربما أخذه الناس علينا دليلا على نقص اللغة العربية لقصورها عن التعبير وضيقها عن أن تسع ألفاظا حديثة لمسميات مبتدعات جديدة ٠ ولقد وقفنا على طائفة من هذه الألفاظ حول لغة التمثيل نشرتها الأهرام الغراء لواضعها (اسماعيل أفندى عبد المنعم) وحضرته من موظفى ادارة التعليم الفنى والزراعى والتجارى ومن المشتغلين بتعريب بعض الروايات ومن الذين لهم ولع بالفنون الجميلة ٠ أما هذه الألفاظ فقليلة يمكننا ايرادها فيما يلى مبتدئين بالكلمة العربية ثم الدخيلة ٠ ملهى (تياترو) ـ شعبة (جوق) ـ مسرح (مرسح) متكأ (فوتيل) ـ مقعد (ستال) ـ شرفة (لوج) ـ خدر (لوج حريمى) ـ طنف (فوتيل بلكون) ـ مظلة (أمفتياتر) ـ مأساة (تراجيدى) ـ مجانة (كوميدى) ـ ملحنة (أوبريت) » ٠ ويعترض كاتب المقال على زعم اسماعيل عبد المنعم من أن جميع هذه الكلمات من تعريبه قائلا ان الكثير منها شاع فى الوسط المسرحى وفى الصحف التى تتداول أخبار المسرح ٠ ورغم هذا فانه يتقدم بالشكر للمعرب على اجتهاده ٠ واذا دل هذا المقال على شىء فانما يدل على حرص البعض على تعريب كل ما له صلة بالمسرح بلسان عربى سليم ٠

ونشر عباس حافظ سلسلة من المقالات فى جريدة « المنبر » بعنوان « الروح العامية فى آداب المسرح المصرى » بتواريخ ١٤ ، ١٥ ، ١٦ ، ١٨ مارس ١٩١٦ عبر فيها عن اشمئزازه من تسلط الدهماء والسوقة على المسرح المصرى لغة وتمثيلا ومن استجابة المشتغلين به ـ وعلى رأسهم سلامة حجازى ـ لأذواق العوام المريضة المنحطة مبغاة الكسب وطمعا فى الارتزاق ، الأمر الذى لا يهدد لغة المسرح فحسب بل يقوض أركانه من الأساس ورغم هذا يعبر عباس حافظ عن اشفاقه على الشيخ سلامة الذى تضطره قسوة الحياة أن يغادر فراش المرض

ليمثل رغم ضعفه ووهنه أمام النظارة السفهاء الذين لا يرحمون شـيخوخته العاجزة ، فضلا عن اشفاقه على المجهودات التى يبذلها جورج ابيض من اجل الارتقاء المصرى · ويعطينا عباس حافظ أمثلة على تسلطة الدهماء فيشير الى بئس المآل الذى آلت اليه مسرحية أجاممنون الذى سبق لسلامة حجازى ان مثلها بعنوان (الرجاء بعد اليأس) والتى عربها عن راسين أديب مشهود له هو نجيب حداد · ولكن فساد الذوق العام تضافر مـع قسوة الحيـاة على ارغـام كل من معربها نجيب حداد وممثلها الشيخ سلامة على مسخها بحيث صارت شيئا يختلف كل الاختلاف عما أراده لها مؤلفها · ويحمل عباس حافظ حملة شعواء ليس على انحطاط ذوق الشعب المصرى فحسب بل أيضا على سلفيته التى تجعله يرسف فى اغلال العبودية التى لا يستطيع منها فكاكا · يقول عباس حافظ فى « المنبر » بتاريخ ١٥ مارس ١٩١٦ (ص ٦) : « نحن شعب مريض لم يجز بعد طور الطفولة الانسانية ولانزال نعانى جملة من ضروب الانحطاط الذى نزل الينا من ناحية الماضى وفساده ولاتزال القوانين الطبيعية تعمل على محاربتنا وتعطيل نمائنا لأننا نأبى الا أن نعيش بأرواح الذين عاشوا قبلنا ونستمد كل وجوه آدابنا من سلسلة الأكاذيب المخيفة التى تطالعنا من وراء القبور ·· وليس الذهاب فى احترام الماضى وأهل الماضى الى حدود العبادة العمياء الا ضربا فى الوثنية لا يصلح الا للشعوب الطفولية المتأخرة · »

ويتناول عباس حافظ أثر الدهماء فى انحطاط لغة المسرح فيقول فى مقالة المنشـور بتاريخ ١٦ مارس ١٩١٦ (ص ٢) : « نعود الآن الى لغة المسـرح والأساليب الفاشية فى أكثر رواياته الجديدة والقديمة فنقول ان الروح العامية لاتزال تنساق فى لغة المسرح وان الأساليب المريضة المتهدمة والعبارات السوقية الحائرة لاتزال تذيع فى اكثر آداب التمثيل ودراماته وأن جملة منها لا تكاد ترتفع عن لغة الأقاصيص والمواويل ولا ينقصنا الا خفقة الرباب ورنين الطبل والمزمار · والباعث على هذا ان الذين يقومون على شئون المسرح لا يركنون فى رواج تجارتهم الا الى الأميين والعوام والمولعين بالأساليب (العنترية) وضجة الألحان (الهلالية) وأنهم لا يستعينون فى وضع الروايا توتعريبها الا بطائفة مخصوصة من الكتاب لم يأخذ أكثرهم بنصيب كبير من الأدب ولم يتوفروا على اتقان اللغة ولم يدركوا شيئا من روح الفن بل تراهم يسقطون على كل اسلوب وخم أو عبارة نابية · وأهل المسرح لا يعنون بمسألة اللغة لأنه ألقى فى روعهم أن اللغة البريئة من الخطأ وشوائب العجمى قد لا يتذوقها العامة ولا يستطيبها أعلا التياترو · فهى لهذا جديرة بأن لا تدخل عليهم أو تدنو فى عملهم · ولكن فاتهم أن العهد الذى كان العامة فيه هم المقدمين بالامتياز والايثار عهد خليل واسكندر فرح والشيخ واميليا قد كاد يدخل فى حدود الموت وأن المهذبين هم الذين يعنون بالمسرح اليوم ويبتهجون لرؤيته · ومن قال لهم ان اللغة العذبة السلسة الخالصة من مقاذر

العامية ومناكر العجمى لا تؤثر على قلوب العامة ولا تقع من أذهانهم أو تحلو فى أسماعهم · ونحن نرى أن اللغة الصحيحة النقية هى أرد على الناس بطبقاتهم من المريضة الشوهاء الفاسدة · وكذلك نقول ان رواية (أجاممنون) تضـــرب بعرق راسخ فى عامية اللغة وسوقية الأسلوب على الرغم من انها بقلم رجل يعتقد أنه كان أديبا مهذبا سامى الروح كبير الاطلاع عذب الأســـلوب وهو المرحوم الشيخ نجيب الحداد · ولشد ما اندهشنا للأساليب المواويلية المخيفة التى فشت فى رواية (أجاممنون) ، وهذه القصائد المنحطة التى احتوتها ، وانها خرجت من قلم رقيق الأسلوب أعجبنا بتعريبه ولاسيما فى (غصـــن البان) · ولكن تاريخ الشيخ نجيب الحداد هو تاريخ مئات من الكتاب المبدعين الذين قتلتهم عامية العصر الذى عاشوا فيه وأكرهتهم مطالب المعدة على أن ينزلوا عن نبل أذهانهم الى درك العامة · وماذا ترى يستطيع الكاتب الكبير الروح أمام هذه القوة المخيفة التى يحشدها الغوغاء لمحاربة كل ذهن مفكر خصيب · وأنت تعلم أن الطبيعة لاتزال أقوى من الانسان وانها لاتفتأ تصرخ فى الأحشاء طالبة وســـائل الرزق والطعام · وأمام الجوع ينهزم أكبر الأقوياء · واذا كان ذلك كذلك فلا غرو أن يكون نجيب الحداد الرجل الأديب النبيل الذهن والروح قد عاش ومات ضحية جهل الناس وفسادهم · وحتى نتدارك ما قد نقع فيه من خطأ فى الفهم نتيجة قراءة مقالات عباس حافظ ، فنظن أن مسرح سلامة حجازى كان يقوم على اللغة العامية وحدها ، أرى أنه من المفيد أن نذكر أن الشيخ كان يتأرجح بين استعمال الفصحى أحيانا والعامية أحيانا أخرى ·

وبالنظر لأن اللغة العربية فى مطلع القرن العشـــرين تعرضـــت لهجمات شرسة فقد خف حفنى ناصف مع الكثير من أنصارها لنجدتها وانبرى للدفاع عنها ضد الذين نادوا بضرورة استخدام الألفاظ والمصطلحات الأجنبية وعدم اضاعة الوقت وتبديد الجهد فى استحداث ألفاظ ومصطلحات تقابلها باللغة العربية ·· ويرتكز دفاع حفنى ناصف عن اللغة العربية على أصـــــالتها وثرائها وقدرتها المدهشة على استيعاب كل جديد · وألقى حفنى ناصف خطبة تدافع عن الفصحى نشرت جريدة الممتاز جانبا كبيرا منها بتاريخ ٢٢ و ٢٨ ديسمبر ١٩١٦ ·

ورغم أن البحث الذى القاه حفنى ناصف هو فى الأساس مبحث فى فقه اللغة والروافد العديدة التى أثرت فى لغة قريش فان ديباجة البحث تلقى ضوءا على تشكك المتشككين فى قدرة اللغة العربية ففى مطلع حديثه يقول حفنى ناصف عن التعريب : « أكثر القائلون تطبيق (سياسة الباب المفتوح) على اللغة العربية من ذكر جمود أمتنا واشـــتغالها عن الجـــواهر بالأعراض ووقوفنـــا موقف المســـتضعفين أمام الأمم الغربية ، ونعوا علينا تحرجنا قبول الدخيل فى لغتنا

ورمونا بالرجوع الى الوراء والنفور من كل جديد والوقوف عند حد ما أماته الزمان ومخالفة سنة اللغات الحية صاحبة الحركة الدائمة التى قدر أهلها أن ينتفعوا بكل ما خلقه الله الى آخر ما آتوا به من القضايا الخطابية بقصد التأثير فى أفكار السامعين حتى تخيلوا ان الكلم الأعجمية واجبة الاســـتعمال فى اللغة العربية حرصا على الزمن ان يضيع فى انتقاء ألفاظ عربية تسد مكانها ، وأن قواعد الاقتصاد السياسى تقضى بصرفه فى اختراع آلة حربية او معمل صناعى أو مصرف مالى • ولقد كدت من شدة التأثر أسر عن الكلام خشـية أن أضيع عليكم ساعة يمكنكم فيها اختراع بندقية حديد او آلة علاج للسرطان • مسكينة الأمة المستضعفة : لا تدرى من أين تؤتى ولا تعرف لتأخرها علة فتذهب مع كل ذاهب وتمشى وراء كل خاطب : ظننا النيل سبب رخاوتنا فعدلنا عنه الى الآبار فما نشطنا • دخلنا الأزياء الواسعة منعتنا عن الحركة فاستبدلنا بها أزياء ضيقة فما عدونا • وحسبنا اقتعاد السيارات والدراجات يوصلنا الى المدنية فما تمدنا وما استفدنا • وزعمنا ملاهى التمثيل أقرب سبيل فأبعدتنا وعددنا الفنازج (البالو) معارج فما عرجنا وغيرنا العمائم بالقلانس والدور بالقصور وظهور الصامتات ببطون العربات فما أخرجنا كل ذلك عما نحن فيه من الاستضعاف » •

وتناول الناقد المسرحى فؤاد مشنوق لغة الروايات فى أربعة مقالات نشرها فى مجلة المسرح بتواريخ ٦ ، ٢٠ يونية و ١٨ و ٢٥ يولية ١٩٢٧ • يقول فؤاد مشنوق أنه من المؤسف أن يلتفت النقاد المسرحيون الى الأفكار التى تتضـــمنها المسرحيات فى حين أنهم يكادوا أن يتجاهلوا مشكلة حيوية هى اللغة التى ينبغى أن تكتب بها هذه المسرحيات • ويعبر فؤاد مشنوق فى شىء من السذاجة عن أثر التمثيل فى لغة المشاهدين ، فيقول : « التمثيل مدرسة والألفاظ التى تجرى على لسان الممثل لها تأثير عظيم فى لغة المشـــاهدين مثلما يكون لألفاظ المدرس تأثير كبير فى تقويم لســان تلاميذه • » ويفرق هذا الناقد فى مقالاته بين المسرح الراقى الذى يستخدم اللغة العربية الفصحى والمسرح الهزلى الذى يستخدم اللغة العامية ويصف فؤاد مشنوق خصائص اللغة العربية الفصحى التى تصلح لخشبة المسرح فيقول انها يجب أن تظهر مكنون المعنى بلا تكلف وأن تخلو من أية مجازات أو كنايات غير واضحة • فالمؤلف المسرحى الجيد : « يجب أن يكون فى كتاباته ناصع الديباجة سهل التعبير واضح القصد غير معقد الألفاظ ليفهم جميع الناس والمشاهدين على اختلاف طبقاتهم كل ما تضمنته الرواية وألفاظها من معان وما ترمى اليه من غاية • فان الممثل يمثل لجميع الطبقات » • ويرى فؤاد مشنوق أنه نظرا لأن جمهور المسرح المصـــرى العريض يتكون عادة من أفراد الطبقة الوسطى ومن عامة الناس : « فالسهل الممتنع خير أسلوب يختاره المؤلف لروايته مهما كانت غايته من هذه الرواية التمثيلية ومهما كانت الفـــرقة التى تمثلها

والشهود الذين يحضرونها » . ورغم أن هذا الناقد يدافع عن ضرورة استخدام اللغة العربية الفصحى فيما يسميه المسرح الراقى فانه يبيح للمؤلف المسرحى أن يستخدم الألفاظ الجديدة المستحدثة كما هى فى لغتها الأصلية « الى أن يدل علماء اللغة هذه المشكلة ويضعوا أسماء لهذه المسميات تجرى على ألسنة الناس ولا يشكل عليهم المقصود منها عند سماعها » . والعذر فى الاحتفاظ بالألفاظ الأعجمية دون تغيير أن « قضية هذا النوع من الألفاظ لم تحل الى الآن بين علماء اللغة العربية ، ولما يزالوا فى أمرها مختلفين متفرقين شيعا وأحزابا . ففريق منهم يرى اختيار لفظ عربى لكل مستحدث مهما كان أجنبيا وغريبا وفريق آخر يرى تعريب اللفظ الأجنبى الى العربية وصقله صقلا عربيا جميلا .. وهناك آخرون غير هؤلاء وهؤلاء يحبذون استعمال الاسم الافرنجى على حاله دون تعريب أو تحـــريف . ولعل الرأى الأخـــير هو الذى يوافق لغة التأليف فى الروايات » .

ويهاجم فؤاد مشنوق تدهور المسرح الهزلى فى أعقاب الحرب العالمية الأولى وكيف انه أصبح خطرا لا يهدد اللغة وحدها بل يهدد الأخلاق أيضـــا . يقول مشنوق فى هذا الشأن : « ليس أدل على ما أصاب اللغة من التأخر والضعف أنها أصبحت مزيجا من اللاتينية والسكسونية والرومية . وكفى البلد من أضرار هذا المزيج أنه تغلب على لغة البلد الأصلية ولسان أهله لكثرة ما اعتادوه من سماع تلك الألفاظ الأعجمية وكثرة ترديد رواد تلك المسارح لأزجال هذه الفرق ومقاطيعها » . ولعل فؤاد مشنوق يشير بذلك الى مسرح الفرانكو آراب الذى نشره نجيب الريحانى فى الفترة التى تلت الحرب العالمية الأولى .

ونشرت جريدة « كوكب الشرق » مقالا بعنوان « اللغة العامية والمسرح » بتاريخ ٦ يناير ١٩٢٨ يقول فيه كاتبه ان أحمد لطفى السيد تراجع عن دفاعه عن اللغة العامية واقتنع بفساد فكرته . ويستطرد كاتب المقال قائلا : « اللغة العامية تتفاوت بتفاوت الطبقات فتجدها مهلهلة حقيرة البناء فى أحط الطبقات بينما تجدها أقرب الى اللغة الفصحى فى الأوساط الراقية » . ويقول أيضا : « لا أظن أن اللغة العامية تصلح مطلقا للمسرح الا اذا أخرجنا التمثيل من الفنون الجميلة » . وفى نظره – وهو بادى الغلو والشطط – أن الدعوة لاقامة مسرح محلى ان هو الا دعوة الى السوقية : « واذا نحن سلمنا بنظرية أنصار اللغة العامية أنكرنا أنفسنا وأنكرنا ثقافتنا ونزلنا الى الدهماء نتحدث بلغتهم ونفكر بعقولهم ونرى الحياة بعيونهم » . وفى رأيه أن دعاة العامية هم فى الواقع دعاة المسرح المحلى الذى يعنى بمعالجة التافه من الأمور ، فى حين أن المسرح العالمى الخالد يتجاوز هذا العرض التافه ويغوص فى أعماق الفكر وشريف العاطفة ولب المشـــكلات الاجتماعية : « فان شكسبير لم يكتب لعصره ولم يكتب ابسن وسوفوكل وموليير

لزمن خاص ولا بيئة خاصة » • ولعل أقوى حجة يستند اليها كاتب « كوكب الشرق » فى الهجوم على العامية هو أن العامية لا تخاطب كل الفئات التى يتكون منها المجتمع الواحد • فضلا عن عجزها الواضح فى مخاطبة نظارة المسرح فى البلاد العربية الأخرى : « على أن الكتابة باللغة العامية صفة عجيبة • ذلك أنها لا تخاطب جميع الطبقات لاختـــلاف الجهات وتباين اللغـــة العامية فى المدينة الواحدة فضلا عن الريف والثغور • ثم هى لا يمكن أن تخاطب البلاد العربية الأخرى بخلاف اللغة الفصحى فانها تعيش أبد الدهر اذا ألفت بلغة ســـامية التعبير » •

ونشرت مجلة الصباح عدة أحاديث ومقالات يناهض أصحابها استخدام العامية من بينها مقال بعنوان « الرواية المصرية بأية لغة تكون » ظهر فى عددها الصادر فى ١٤ يولية ١٩٢٩ بتوقيع م •ع• يقول م•ع• فى بداية هذا المقال : « كان رأينا دائما أن الرواية المصرية يجب أن تكون باللغة العربية الفصحى وأن اللغة العامية لا تصلح مطلقا الا للروايات الهزلية السخيفة » • ويظهر كاتب المقال شيئا من الاحتقار لعقلية عامة الناس من رواد المسارح ، فيقول : « وأحسب أننا لسنا فى حاجة الى تفهيم عامة الناس تلك المبادىء السامية التى لن يستطيعون فهمها » • ويرد م•ع• على دعاة العامية الذين يرون أنه من غير الطبيعى أن يخاطب خادم فى احدى المسرحيات المصرية سيده باللغة العربية الفصحى بقوله انه اذا كان الأمر كذلك فلماذا نقبل فى المسرحيات المعربة والمترجمة أن يتحدث خواجه يلبس قبعة باللغة العربية الفصحى • ويعلق كاتب المقال على المناصرين لاستخدام العامية بقوله : « فلو طاوعنا هؤلاء الأنصار على عقولهم لسمحنا للخادم أن يخاطب سيده باللغة العامية ، ولن يكون فى ذلك بأس • ولكن يجب أن يفهم أيضا أنه ليس هناك من بأس لو تكلم باللغة العربية الفصحى » •

ويهاجم توفيق عبد الله اســـتخدام العامية فى المســـرح فيقول فى مجلة « الصباح » بتاريخ ١٨ أغسطس ١٩٢٩ : « رأيى هو الميل الى اللغة العربية الفصحى والتمسك بها فى نهضتنا الأدبية والمسرحية » • كما أنه يرمى دعاة العامية بالجهل بالفصحى • ويستند توفيق عبد الله فى دفاعه عن الفصحى الى أن اللغة العامية متعددة اللهجات الأمر الذى لا يساعد على اشاعة التفاهم بين جميع الفئات والشعوب ، فضلا عما فى اســـتخدام العامية من نكران التاريخ وللأدب العربى كله • ويختتم توفيق عبد الله حديثه بقوله : « ان الدعوة الى اللغة العامية كالدعوة الى تغيير الحروف العربية بالحروف الافرنجية كما سنته تركيا أخيرا • ففى الدعوتين قضـــاء على تاريخ ولغة أمة ودينهـــا وعوائدها وقوميتها » •

ويقول حبيب جاماتى فى نفس العدد المشار اليه من مجلة « الصباح » :

« رأيى الخاص بالاختصار هو أن تعرب او تؤلف الروايات ذات الموضــوع الأجنبى وجميع الروايات التى هى من نوع الدرام ســـواء كانت تاريخية أم عصرية باللغة العربية الفصحى مع الاعتبار بأن الجمهور يمج التعقيد فى التعبير فيجب اذن أن تكتب الروايات بأسلوب عربى سلس كلغة الجرائد مثلا أو أرقى منها بقليل ·أما اللغة العامية فانها لا تصلح فى نظرى الا فى روايات الكوميدى والفودفيل والريفيو ، وبالاختصار فى نوع الروايات المضحكة المسلية خصوصا اذا كانت هذه الروايات عصرية » · ويقول حبيب جاماتى فى ختام رأيه : « على كل حال فأنا من خصوم اللغة العامية اذا أريد كتابة الروايات الجدية أو الدرام بها · ولست من المتساهلين الا اذا استعملت هذه العامية فى الروايات الفكاهية فقط التى أشرت اليها » ·

ولعل أعنف هجوم على العامية ذلك الهجوم الذى شنه محمد على غريب فى « الأخبار » بتاريخ ١ ديسمبر ١٩٢٨ (ص ١) وهجوم آخر نشره كاتب لم يشأ أن يذكر اسمه فى مجلة « الصباح » بتاريخ ١ سبتمبر ١٩٢٩ · يقول محمد على غريب فى مقاله المشار اليه بعنوان « لغة المسرح : العربية والعامية » ان لغة المسرح ينبغى أن تكون لغة عربية صحيحة وخالية من أى تعقيد · ويتهم غريب دعاة العامية بالسفه والتخنث والسخف · فضـــلا عن الجبن وانحطاط المدارك ، كما يتهمهم بأنهم دعاة تبشير يسعون الى اضعاف لغة القرآن وبأنهم أعوان للاستعمار الغربى الذين ينفذون دسائسه ومكائده · يقول غريب فى هذا الشأن : « أن من الظلم ان ندعى أن أفكارنا الآن خلصت من أدران الدسائس الأجنبية وأننا لا نســير حثيثا فى طريق غير مأمون ، وهذه المعـاهد الأجنبية والمنشئات التبشيرية تتعاظم ويتفاقم شرها ، وأنها لم توجد لخدمة العلم والثقافة كما يدعون وانما وجدت لتناهض الروح الدينى ، ولتسبق الاستعمار بالدعاية وبث الأفكار الماحقة · » ويختتم غريب مقاله بقوله : « ان الدعوة الى العامية دعوة الى الجهالة والجمود ·· وعبث بتراث مجيد خلفه لنا أجدادنا العرب » ·

ولا يختلف الخطاب الذى أرسله الى مجلة « الصباح » كاتب لم يشأ أن يفصح عن اسمه عما يذهب اليه محمد على غريب من آراء ، ففى هذا المقال نطالع ما يلى : « ان الدعوة الى الكتابة باللغة العامية قديمة العهد وليســت حديثه والذين دعوا الى العامية ليسوا من أبناء العربية بل هم جماعة المبشرين والمستشرقين من المستعمرين الأوربيين · فان أبناء العربية لم تخطر لهم مثل هذه الفكرة الجهنمية على بال قبل أن تتسمم عقولهم بتلك الدعوة » · وهى دعوة أجيرة « الغرض منها هو انتشار العامية لا لنشر العلم بل لقتل الفصحى ولتموت لغة القرآن وهذا بيت القصيد » · ويتهم كاتب الخطاب أنطون يزبك بأنه « أكبر عدو للقومية العربية المصرية لأنه يريد أن يميت اللغة العربية وهى اللغة القومية

للأمة المصرية مضمونة بوجود الدين الاسلامى الذى يدين به أهل هذه البلاد » •
فضلا عن أنه يردد فى خطابه المنشور فى « الصباح » المحاجة المألوفة القائلة بأن جهل المشتغلين بالمسرح بالفصحى هو الذى يغريهم باستخدام العامية • ويشيد كاتب الخطاب بمجهودات الشيخ سلامة حجازى ـ وهو نصف أمى ـ لرفع شأن اللغة العربية : « اذكروه كيف حمل صغار الباعة فى مصر على حضور التمثيل باللغة الفصحى وحفظ أجزل الشعر العربى وأرقه والتغنى بما فيه من حماسة وفخر وعزة نفس ورجولة تامة ثم قارنوا بينه وبين أساتذة اليوم الذين يمثلون بالعامية والى أى حضيض نزلوا بالمتعلمين والمتعلمات وربات الخدور بتلقينهم يوميا تلك المهازل القذرة » • ويختتم الكاتب خطابه بقوله : « فالذين يؤلفون اليوم بالعامية اللهم ماخلا الروايات الهزلية يجنون على القومية المصرية أكبر جناية » •
وان لمن الغرابة بمكان أن يشير الكاتب هنا الى القومية المصرية ، وكان أجدر به أن يتحدث عن القومية العربية •

ونشرت « الصباح » بتاريخ ١١ أغسطس ١٩٢٩ خطابا كتبه سورى مقيم بالاسكندرية هو محمد سعيد زعيم واتهم فيه زكى رستم بالسعى الى تفكيك العلاقة بين مصر وجيرانها العرب باضعاف لغة القرآن التى تربط بينهم جميعا • كما اتهمه بخدمة مصالح الغرب الذى يسعى للحيلولة دون تضامن الشعوب الشرقية حتى لا تتمكن من التحرر من سيطرته عليها • يقول محمد سعيد زعيم : « ليس لنا غير اللغة العربية ما يؤلف بين شعوب الشرق التواقة للحرية والاستقلال ورفع كابوس الغرب السائر بقوميات الشرق الخاصة نحو هاوية الاضمحلال » •

وكتب حسنى رحمى المحامى والمؤلف المسرحى فى مجلة « الصباح » بتاريخ ٢٥ أغسطس ١٩٢٩ يقول ان استخدام العامية يجب أن يقتصر على الفودفيل • أما المسرحيات الكلاسيك مثل مسرحيات شكسبير ومثل « الحاكم بأمر الله) و (ثارات العرب) و (طارق بن زياد) و (أوديب الملك) فيجب أن تكتب باللغة العربية الفصحى • ونظرا للعدد المحدود لجمهور هذا المسرح الأدبى الراقى فان حسنى رحمى يقترح أن تقوم الدولة بمد يد العون المادى والمساعدة الأدبية لأصحاب الفرق التى سوف تتعرض للخسارة نتيجة عنايتها بهذا النوع من التمثيل •

كان الدكتور زكى مبارك مقيما فى باريس حين تفجر هذا الحوار الملتهب بين أنصار العامية والفصحى • فكتب من باريس مقالا نشرته له « الصباح » بتاريخ ٢٢ سبتمبر ١٩٢٩ يعبر فيه عن شديد اعجابه بدفاع كل من توفيق عبد الله وحبيب جاماتى عن اللغة العربية الفصحى • ووصف زكى مبارك فى مقاله ترجمة

حبيب جاماتى الفصيحة لمســـرحية (العرس) التى مثلها جورج أبيض بأنها ترجمة « تقتل انصار العاميه حقدا وغيظا » • ويهاجم زكى مبارك ابراهيم رمزى لدفاعه عن العامية ، فضلا عن انه يرى أن المشتغلين بالمسرح الذين يحبذون استخدام العامية انما يفعلون ذلك لهدف تجارى محض يتلخص فى اغراء أكبر عدد من المشاهدين لارتياد المسارح • ويختتم زكى مبارك مقاله بقوله ان مصر لا تملك غير العربية ونفوذها الادبى فى الدول العربية فاذا تحطمت هذه اللغة وزال نفوذها لم يبق لها شىء تستطيع أن تقدمه للامة العربية •

ويقول ادمون تويما فى مجلة « الصباح » بتاريخ ٢١ يولية ١٩٢٩ ان هناك نوعين من المسرح فى مصر النوع الشعبى وهو بالعامية والنوع الأدبى وهو بالفصحى • وفى رأيه « أن يستمر تمثيل النوع الشعبى باللغة العامية بما انها اللغة الوحيدة التى يفهمها الشعب ومن الواجب ألا تحرم الشعب من التمثيل »• ولكن ادمون تويما يعتقد أن الفصحى – رغم انها لا تعطى الانطباع بالواقعية – تفوق فى جمالها ودقة التصوير • وفى رأيه ايضا : « ان من واجبنا ألا ننزل للشعب بل ان نضطره للصعود الينا ، من واجبنا ان ننظر بعيدا فان اليوم الذى يتقرر فيه التعليم الاجبارى هو اليوم الذى يتلاشـــى فيه الفارق الموجود بين اللغتين » • وفى حديث آخر لادمون تويما منشور فى مجلة « الصباح » بتاريخ ٢٨ يوليه ١٩٢٩ نراه يدافع عن الفصحى بقوله : « أو لا يكون من المضحك » أن تسمع اشخاص (غادة الكاميليا) مثلا يتكلمون العامية ؟ » وانه « اذا ضاعت اللغة العربية فقد ضاعت القومية العربية » • ويرى تويما كذلك أن التأليف المسرحى فى مصر باللغة الفصحى من شأنه أن يحقق فوائد مادية بجانب الفوائد الأدبية لأن الفصحى هى التى تربط بين الشعوب العربية قاطبة •

آراء معتدلة لا تجد تعارضا بين استخدام العامية والفصحى :

يتضح لنا من عرض آراءالمغالين فى الدفاع عن العامية أن بعضهم اشتط فى غلوائه شططا معيبا • فنجيب الريحانى وزكى رستم مثلا ينكران ان اللغة التى يستعملها المصــريون فى حياتهم الواقعية تمت بأية صلة باللغة العربية • والرأى عندنا ان العامية المصرى رغم تباين لهجاتها انما هى احدى اللجهات الدارجة المتفرعة من اللغة العــربية الأم • ومهما كان بعض مفرداتها مســـتمد من أصـــول قديمة أو متأثرة بروافد أجنبية فان أوثق الصـــلات تربطها باللغة الفصحى • ومهما بلغت الفجوة بين العامية والفصحى فلا مناص من القـــول انه ليس للمصريين لغة غير العربية ســـواء كانت فصحى أو دارجة • وكذلك يتضح لنا أيضا من عرض غلاة المشايعين للغة الفصـــحى أن بعضهم يضـــيق صدره بحرية أى انســـان فى التعبير عن رأيه وحريته فى أن يخوض ما يشاء

من تجارب جديدة ، فيمسك بسوط الدين يلهب به ظهور المعترضين والمجددين . في حين أن مشكلة استخدام العامية أو الفصحى فى المسرح مشكلة حرفية من ألفها الى يائها ، وليس هناك ما يستوجب استعداء الدين واقحامه فيها . وبعد أن استقر غبار الملاحاة المثار ثبت لنا الآن من الممارسة المسرحية الفعلية ان العامية استطاعت فى السر ان تسجل انتصارا ملحوظا . وعندما يئس المشتغلون بالمسرح المصرى من الوصول الى حل حاسم لمشكلة العامية والفصحى آثروا تجاهلها جاعلين من العمل المسرحى نفسه المحك الأول والأخير . ورغم انى لا أوافق على تقديم مسرحيات شكسبير على الخصوص بغير الفصحى فانى أود أن أرد على مزاعم بعض غلاة المتعصبين للفصحى : —

(أولا) :

ان المسرح المصرى منذ يعقوب صنوع حتى محمد عثمان جلال (أى حين كان مصريا فى منبته وحين لم يكن قد تأثر بعد بغزو المعربات الشامية الوافدة) كان فى الأغلب يستخدم اللغة العامية كوسيلة للتعبير . وفى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين استبدل المسرح المصرى العامية بالفصحى تحت تأثير معربات الشوام ولكن بظهور الريحانى والكسار أصبحت العامية لا تنافس الفصحى فحسب بل تهددها أيضا (رغم كثرة المعربات والمترجمات بالفصحى على مسرح جورج أبيض ثم رمسيس وفاطمة رشدى) ، الأمر الذى يدل على تأصل العامية فى المسرح المصرى وعلى أن استخدام العامية لم يكن مؤامرة استعماريه حاكها المبشرون والمستعمرون لطمس الدين الاسلامى أو اضعافه ، بل ان الدعوة لاستعمال العامية كانت فى الأساس مطلبا قوميا يرتبط بانشاء مسرح محلى ينأى ما وسعه النأى عن نفوذ المعربات والمترجمات .

(ثانيا) :

لقد أثبتت المسلسلات التليفزيونية التى تقوم البلاد العربية المختلفة باخراجها فى الوقت الحاضر ان العامية المصرية استطاعت أن تحطم حواجز المسافات داخل البلاد العربية وأن تخاطب العرب على اختلافهم ، الأمر الذى يؤكد ديناميكيتها وقدرتها المذهلة على الانتشار .

(ثالثا) :

ان طغيان العامية على المسرح لا يهدد الفصحى بالاندثار . فالفصحى

رغم غربتها (وليس هنا مجال البحث فى أسباب هذه الغربة) باقية بقاء الدين .

(رابعا) :

من الخطأ أن نعتقد أن العامية بالضرورة لهجة منحطة . فهى تستطيع - اذا عالجها فنان حساس أو شاعر من شعراء العامية - أن تبلغ حدا عظيما فى السمو والرقى . ويبدو أن المتعصبين للفصحى يعجزون عن ادراك هذه الحقيقة البسيطة رغم أن نعيب الندابات المصريات بقدرته الفائقة على استخدام العامية على نحو مؤثر للغاية يصم آذانهم كل يوم وكل ساعة ، ورغم أن بعضهم يدرك أن الأدب العالمى يزخر باستعمال اللغة المحلية الدارجة (مثل روايات توماس هاردى الأديب الانجليزى المعروف) . ولعل المتخصصين فى الأدب الشعبى المصرى أقدر منى على ابراز ما فى العامية المصرية من سمو وجمال .

وعلى كل حال اذا كان المثقفون المصريون فى العقود الثلاثة الأولى من القرن العشرين قد أنقسموا بين غلاة المشايعين للعامية وغلاة الرافضين لها . فقد ظهر بينهم فريق وسط يدعو الى الاستمساك بكل من العامية والفصحى على حد سواء . وبطبيعة الحال كان بعض هذا الفريق أشد اعتدالا من البعض الآخر . فجورج أبيض مثلا يعبر عن رأى أكثر اعتدالا من الرأى الذى يذهب اليه ابراهيم رمزى . يقول جورج أبيض فى مجلة « الصباح » بتاريخ ٢١ يولية ١٩٢٩ : « فى رأيى أن الروايات المصرية القديمة أو العربية التاريخية يجب أن تكون مكتوبة باللغة العربية السلسة . أما الروايات المصرية الحديثة فمن واجب ومن الطبيعى أن تكون مكتوبة باللغة العامية لأنها لغة الحياة العادية التى يفهمها الشعب ويحس بها ويتكلمها . »

وفى نفس العدد المشار اليه من « الصباح » يقول ابراهيم المصرى ان اللغة الفصحى تصلح لبعض أنواع التاليف المسرحى دون الأخرى ، ومن ثم فانه ينتصر للغة العامية اذا أراد الكاتب المسرحى أن يصور الواقع أو أن يكتب ذلك النوع من الكوميديات الأخلاقية الخفيفة التى تتناول بعض العادات الشائعة أو تحاول نقد الأعراض السطحية التى تبدو للناظر لأول وهلة فى مختلف الشخصيات الانسانية .

ويقول الكاتب ابراهيم رمزى فى مجلة « الصباح » بتاريخ ٢٥ أغسطس ١٩٢٩ ان الفصحى قمينة بأن تهدم التاليف الكوميدى من أساسه ، فلا سبيل

الى المهازل الا باللغة العامية • بل ان بعض أنواع الدرام العصـــرى لا يمكن تمثيله بغير الدارجة • ويرى ابراهيم رمزى انه بأنتشـــار التعليم يمكن للعامية السوقية أن تتحول الى نوع من العامية الراقية • فهو يقول فى هذا الصدد : « اذا قلت الدارجة فلا أقصـــد السوقية • وانما أقصـــد لغة الكلام الدارج بين مختلف الطبقات الممثلة فى الرواية • فان من هـــذه الطبقات طبقـــة المتعلمين وأشباههم • لهؤلاء لغة خاصة تأتت اليهم من المطالعة ومن التأثر بالأســـاليب الأوربية فى التعبير • فهى تســـتعمل لغـــة كثيرة الألفاظ المســـتمدة من الكتابة ولا سيما ما كان منها وليد الفكر الأوربى الذى يتناول المتعلم منذ يدخل المدرسة بطرقه وكتبه وأدبه وفنه وســـياسته ومدنيته كلها • واســـتعمال لغـــة هذا الفريق المتزايد العدد والذى ستقلب الأمه اليه بعد تقرير التعليم على وجـــه التعميم والاجبار سيؤدى حتما الى رفع مستوى اللغة المســـرحية من العامية السوقية الى نوع من العربية أقرب الى ما كان ينصح المرحوم قاسم أمين اذ كان يقول باســـقاط الاعـــراب على نحـــو لغة تميم تهوينا للتعليم وتقريبا من الأوربية وتوفيرا للوقت ـ ولو خرجنا عن أسـلوب هذه الطبقة الى العامية أو الى الفصحى لأسأنا من كل جهة • » ويستطرد ابراهيم رمزى قائلا ان هذه الفصحى الجديدة تصلح لتمثيل المســـرحيات التاريخية ، فضـــلا عن مترجمات الدرام • ويرى ابراهيم رمزى أن التأليف المســـرحى فى مصـــر ينبغى أن يكون مصـــريا خالصا ، فيركز المصـــريون جهودهم على رقى أمتهم وحدها بغض النظر عن الدول العربية المجاورة : « انى أتكلم عن التمثيل ورواياته باعتبار أنه وضع يجب أن يكون قوميا مصـــريا بحتـــا • ولذلك لا يهمنى أن لا يفهم مهازلنا وكوميدياتنا جيران تربطنا بهم أرومة اللغة وأصولها • على أنهم ان أبوا أن يكون لهم تمثيـــل هزلى خاص بهم وروايات اجتمـــاعية عن مجتمعهم المحلى ولم يعملوا على خلق مرسح قومى لشعبهم فأن لهم فى رواياتنا التاريخية والأدبية ما يكفيهم • ولا يليق بنا ونحن نتكلم عما يجب لمصـــر أن نشـــغل أنفسنا بالغير كثيرا ، فنحاول أن نضع روايات تكون بمثابة القاسم المشترك الأعظم • وعندى أنه يجب على المصريين اذا أرادوا أن يخف حملهم فى الدنيا وينشطوا للمستقبل أن يقولوا كما قال الارلنديون (سن فين) أى نحن وحدنا وينتبهوا لما تنبه له مصطفى كمال من ضرورة العمل الذاتى المبنى على العقل والمنطق والوطنية المجردة من أى اعتبار جامعى غير جامعة المصرية وحدها • »

ورغم أن مشكلة لغة التمثيل بدأت تظهر مبكرا فى مطلع العقد الأول من القرن العشرين فقد ظلت تلح على الفكر المصـــرى حتى وقتنا الراهن • نشرت جريدة « مصـــر » فى ١٣ سبتمبر ١٩٣٠ مقالا بعنوان « كيف يجب أن تكون لغة المسرح جاء فيه انه ليس هناك جدال فى أن تكون لغة الروايات الأجنبية

المترجمة والمعربه لغة عربية صحيحة يراعى فيها اختيار الألفاظ وتماسك العبارات وقواعد النحو والصرف · ويذهب كاتب المقال الى ما ذهب اليه ابراهيم رمزى من أن لغة المسرح ينبغى أن تكون وسطا بين العامية والفصحى أى أن تكون نوعا من العامية الراقية تمهيدا لنشر اللغة العربية السليمة بين جمهور المسرح · يقول كاتب المقال انه يجب على المشتغلين بالتمثيل أن يلجأوا الى الحيلة فى تصرفاتهم مع الجمهور « فلا يقذفوه بالروايات الجامدة المعقدة التى لا يسيغها ، ولا ينزلوا الى المستوى الذى يرغب فيه سواده من اطلاق العامية ، بل يجب أن يكونوا و سطا بين هذا وذلك ، وأن يمرنوا أذنه على سماع العبارات العامية الراقية التى تتحدث بها الأوساط الخاصة فى مجالسها ، ثم يتدرجوا به حتى يصلوا الى ما يريدون فى نشر اللغة العربية عن طريق التمثيل ، واتخاذه وسيلة لتهذيب الألسنة وتقويمها · من هنا نشأ الفريق القائل بأن لغة المسرح المحلى يجب أن تكون على حقيقتها فلا تقال كلمات عربية على لسان خادم أو فلاح أو مزارع ، ولا يؤوى الى العامية الأفراد المثقفون بل يجب أن يتكلم كل واحد منهم اللغة التى اعتاد التحدث بها ، فالصعيدى مثلا له لهجته والشرقاوى كذلك والجندى والصانع والطالب المدرس والعالم الأزهرى · وبذلك يمكن الجمع بين عرض الحقيقة من غير تزويق وتنميق على المسارح المصرية · والحقيقة لها دائما رهبتها وجلالها وبين تقديم ما يرضى الجمهور من الروايات التى يقبل عليها · والعمل على تثقيفه أيضا من ناحية ثالثة · » ويعطينا ناقد « مصر » الفنى نماذج لمسرحيات كتبت على هذا النحو مثل الذبائح والعواصف لأنطون يزبك والفريسة لابراهيم المصرى والدكتور سليمان نجيب · وفى رأيه أن جميع هذه المسرحيات « أدلة كافية على أن الجمهور المصرى يرغب فى أن يرى الحقيقة تمثل على مسرحه من غير حاجة الى تزويق أو تنميق ، ومن غير أن يلجأ الكاتب الى وسائل التغيير والتبديل · وما كان يعجز مؤلفو هذه المسرحيات أ وغيرهم أن يضعوا رواياتهم باللغة الفصحى ولكنهم أرادوا أن يؤدوا الواجبين : واجب تهذيب اللسان وارضاء الجمهور ، ولم يرتفعوا الى حيث لا يفهمهم الشعب · ولم يهبطوا الى حيث لا يتفق مع كرامتهم بل كانوا بين هذا وذاك وكانت رواياتهم أمثلة عليا للتأليف المسرحى · »

وعسى أن يكون قد أصبح واضحا لنا أن دعاة استخدام العامية أو الفصحى كان لهم ـ عن وعى أو غير وعى ـ موقف سياسى · ويتلخص الموقف السياسى لدعاة العامية فى الولاء لمصر قبل كل شىء وفوق كل شىء فى حين أن دعاة الفصحى كان ولاؤهم كل الولاء للعروبة · والرأى عندى أنه من الخطأ أن ننظر الى موضوع العامية والفصحى من منظور سياسى · فالأديب الحق

ليس مستعدا على الاطلاق أن يضحى بالفن فى سبيل السياسة · والأديب الحق لا يسمح لولائه السياسى أن يتدخل فى نظرته الجمالية للاشـــياء ، فيفسدها · واذا وضعنا السياسة جانبا وتكلمنا على الصعيد الفنى المحض ، فانى زعيم بأن العمل الفنى وحده هو الذى ينبغى أن يحدد طبيعة اللغة المستخدمة فيه · وعندى أن الممارسة الفعلية هى المحك الاول والآخير فى أختيار العامية أو الفصحى أو اللغة الوســـط وان التنظير أو الافكار المســـبقة لا يجدى فى هذه المسألة · ويبدو أن هذا ما استقر مؤخرا فى أذهان المصــريين · ولهذا نراهم الآن يتجنبون اثارة هذا الموضـــوع على نحو عاصف كمـــا كانوا يفعلون فى الماضى ويتركون الأمر كله للممارسة وحدها · وبناء عليه فلست أعترض على تعريب بشـــارة واكيم لكوميديا « ترويض الشرسة » باللغة العامية رغم أننى أرى أن الفصحى هى أنسب لغة نترجم اليهـــا أعمـــال شـــكسبير المســـرحية · فموضوع « ترويض الشرسة » يدور حول المرأة « الشـــلق » السليطة اللسان التى تقل أدبها على كل من يحيط بها أبا كان أو أختا أو خاطبا ، والتى تحتاج الى زوج يعرف كيف « يشـــكمها » · وهى موضـــوع مألوف للغاية وأشـــد ما يكون التصاقا بالحياة المعاشـــة ليس فى مصـــر وحدها ولكن فى جميع بلاد العالم ، الأمر الذى قد يجعل تقديم هذه الكوميديا بالذات باللغة العامية أفضل من تقديمها بالفصحى ·

المســـرح والشـــعر :

كانت المسرحيات المؤلفة شعرا فى العقود الثلاثة الأولى من القرن العشرين نادرة ومتناثرة · أما المســـرحيات الشكسبيرية المعربة شـــعرا فقد كانت شبه معدومة ، باستثناء ترجمة محمد عفت الشعرية لمسرحية مكبث التى ظهرت عام ١٩١١ · ورغم أن المســـرح المصـــرى لم يقدم هذه الترجمة على خشبته فلا مناص من الاشـــادة بها · فهى تدل على موهبة صاحبها الأكيدة وتمكنه الكبير من كلا اللغتين العربية والانجليزية · وبعد أن توفرت على دراســـة هذه الترجمة استطيع أن أقرر أن المثالب التى تشـــوبها شىء يكاد الا يذكر بجانب ما تتحلى به من محاسن · فقد استطاع محمد عفت أن ينقل هذه التراجيديا الشكسبيرية فى قالب رصين من الشعر العربى المقفى والموزون · وبذلك يكون المترجم قد فرض على نفسه قيودا كان النص الأصلى يسمح له بالتخفف منها · فشكسبير كما نعلم ــ يستخدم الشـــعر المرسل فى أجزاء كثيرة فى مســـرحياته نظرا لما يوفره مثل هذا الشعر للكاتب المســـرحى من حرية الحركة · ومن ثم فقد كان بوسع محمد عفت أن يفعل نفس الشىء · ولكن الشـــعر المرسل لم يكن معروفا آنذاك · ولهذا اختار المعرب لنفسه طريقا أكثر وعورة من الطريق

الذى اتبعه شكسبير فى انشائه المسرحى فاحتفظ فى تعريبه ببحور الخليل بن أحمد كما احتفظ لكل قصيدة فى المسرحية بوحدة القافية · يكفينا هذا العنت لنغفر أى خطأ قد يكون المترجم قد وقع فيه مثل سوء فهم النص أحيانا أو سوء التعبير عن المعنى المقصود أحيانا أخرى أو اغفال بعض الأبيات الواردة فى النص الانجليزى أحيانا ثالثة · ويؤسفنى أن أقول ان المسرح المصرى لم يستطع أن يستوعب هذه الترجمة نظرا لعلو شأنها ورقيها · كما يؤسفنى أن محمد عفت لم يترك لنا سوى ترجمتين هما هذه الترجمة الشعرية لمكبث وترجمة أخرى للعاصفة بعنوان « زوبعة البحر » · وليس من شك أن انصرافه عن الترجمة والتعريب لأعمال شكسبير المسرحية خسارة لا يمكن تعويضها ·

ومسرحية « احسان » التى نظمها أحمد زكى أبو شادى من المسرحيات الشعرية النادرة · يقول عنها محمد لطفى جمعة فى مجلة الحسان بتاريخ ١٦ يولية ١٩٢٧ (ص ٢ ، ٣) : « وقد قرأت قصة (احسان) مرارا وتكرارا وتذوقت أبياتها المنظومة ووقفت بقوافيها التى كانت تجيب نداء الشاعر فى طاعة وخفر كأنها الحور العين تحيط بالمصلى الورع قبيل السحر ، وأطربتنى موسيقى تلك القصة ، فعددتها فتحا جديدا فى فنون الأدب العربى المصرى ، وجوابا يجاب به كل من أدعى أن الشعر العربى كجميع أنواع الشعر السامى قاصر عن القصة والرواية · ولو أن الشعراء المصريين ــ ولا سيما شوقى وحافظ ــ أخذوا بأهداف نظم القصص الغنائية منذ بدء نهضتنا الأدبية ، اذن لبلغت تلك الصنعة الفنية المكانة التى تستحقها وتشرفنا فى نظر الغربيين · نعم الشاعر الذى يخرج بالشعر العربى من الدرب المطروقة الى الجادة الرحبة الفسيحة ليظهر أن الشعر واللغة غير قاصرين عن التحليق فى أفق الفنون العليا · »

كيف نترجم شكسبير :

ليس أدل على اهتمام المصريين البالغ بأدب شكسبير المسرحى من أنهم اختلفوا فيما بينهم منذ مطلع القرن العشرين على أحسن أسلوب لترجمته · فمنهم من تحمس لأسلوب أحمد زكى أبو شادى فى ترجمة « العاصفة » مثل اسماعيل مظهر وأحمد الشايب ومحمد عبد الغنى حسن · وهو أسلوب ينهض على محافظة المترجم ما وسعته المحافظة على لغة المؤلف بما تشتمل عليه من صور واستعارات وتراكيب أجنبية قد تبدو غريبة على القارىء العربى دون أن يبدل أو يغير فيها · واذا غمضت عبارة المؤلف تولى المترجم شرحها · وبطبيعة الحال أن مثل هذه الترجمة أقرب الى القراءة منها الى

خشبة المسرح . وبطبيعة الحال كذلك عارض البعض – ولهم فى ذلك حق – اتباع هذه الطريقة فى الترجمة على أساس أن ترجمة المعنى أهم من ترجمة اللفظ ، وأن استخدام المترجم للأساليب والتراكيب العربية الأصيلة من شأنه أن يقرب العمل الفنى من أذهان قراء العربية وأذواقهم . ومن أهم ما كتب فى هذا الشأن ذلك المقال الذى نشره ابراهيم عبد القادر المازنى بعنوان « ترجمة شكسبير » فى جريدة السياسة بتاريخ ١٣ أغسطس ١٩٢٨ (ص ٣) . وفيه يتناول المازنى بالنقد والتحليل ترجمة محمد حمدى لمسرحية « يوليوس قيصر » . ثم هناك مقال آخر للمازنى لا يقل أهمية منشور فى جريدة « الأخبار » بتاريخ ١٤ أبريل ١٩٢٢ (ص ١ ، ٢) ويدور حول ترجمة خليل مطران لمسرحية « تاجر البندقية » . يبدأ المازنى مقاله الثانى بقوله ان أعظم شعراء العالم طرا مدين لمن سبقوه . والطبيعة تأبى الا أن تجعل أعظم الشعراء أكبرهم دينا . وهى لا تسمح بالعظمة للفرد الا مستخلصة من قوى الجماعة ، لا يستثنى من ذلك شكسبير نفسه . يقول المازنى فى هذا الشأن : « وماذا كان يستطيع شكسبير وجرين وجونسون وشابيمان ودكر وهيوود ودلتون وبيل وفورد وماسنجر وبومنت وفلتشر ؟ بل ماذا كان يصنع لو لم يكن المسرح فى ظهوره مستوليا على هوى الجمهور ؟ بل لو لم تكن قد تكدست قبله تلك الروايات التى لا يعرف أحد تاريخها ولا حفظ الزمان اسماء واضعيها أى مؤلفيها أو منقحيها والتى ظلت زمنا وهى ملك خالص للمسرح يأخذ منها كل شاعر ويحور فيها كما شاء قدحه واستوجب زمنه ؟؟ . » وينتقل المازنى الى نقطة أخرى مفادها الشعر نشأ نشأة جماعية ثم أصبح مع المدنية والتطور تعبيرا فرديا عن العواطف والخواطر : ورغم هذا فان تمحيص الأمور قمين بكشف ما يقبع وراء هذه الفردية الظاهرة من مؤثرات اجتماعية خفية .

ويعيب المازنى على ترجمة مطران لـ « تاجر البندقية » اخفاقها فى الاقتراب من لغة شكسبير الشعرية واكتفاء صاحبها بترجمتها نثرا . ويرى المازنى أنه من الضرورى أن تكون هناك ترجمتان احداهما نثرية تتوفر فيها الدقة والأمانة والأخرى شعرية تقترب من روح شكسبير الشعرية . يقول المازنى :

« ولكن هنا مسألة معضلة يجدر بكل ذى رأى أن يفكر فى حلها خدمة للغة العربية نفسها . وذلك أن روايات شكسبير كلها شعر وليس فيها من النثر الا صفحات معدودات يجريها على ألسنة بعض أشخاص من حين الى حين لغرض مفهوم وعلة واضحة . ولكن الأستاذ أسبغ على رواية تاجر البندقية حلة من النثر كستها من فاتحتها الى ختامها ما عدا بضعة عشر بيتا ، وحل

بهذه الطريقة مشكلة نراها نحن أعوص وأشـــد تعقيدا من أن تحل على هذا الوجه ٠

« ونحن ممن يقولون بأنه يجب أن يكون ـ الى جانب الترجمة الشعرية ـ ترجمة نثرية حرفية ٠ ونقول الى جانب الترجمة الشعرية لأن النثر وان كان أدعى الى الدقة فى النقل وأعون على الاحتفاظ بما فى الأصل يجرد الرواية من ميزة الشعر ٠ وليست هذه بالضئيلة التى لا يقام لها وزن ٠ ولو كان يستوى أن نســوق الكلام نثرا أو شعرا لما نشـأت الحاجة الى الشعر ، بل لكان الشعر قيدا اختياريا لا معنى له ولا مزية فيه ٠ ولكن الواقع أن الشعر فن قائم بذاته لم يخترعه الانسان ولكن سبق اليه وتدفقت عواطفه ـ وهى الأصـــل فى كل شعر ـ على أوزانه ، ونشأ مع الجنس الانســـانى منذ صار الانســـان حيوانا اجتماعيا ٠ فنقل الشعر من لغة الى لغة نثرا لا ينفى وجوب ترجمته شعرا ٠ ولكن كيف يكون ذلك فى لغتنا العربية ؟ هذا هو محل الاشـكال لأن البحور تحتار لشعر شكسبير وغيره من الروائيين ؟ انهم يستخدمون فى لغات الغرب الشـــعر المرسل ٠ وهو بحر سلس التدفق لا يكاد القارىء يحس مقاطعه ؟ فضلا عن اطلاقه من قيد القافية ٠ وبحور الشعر العربى أصلح ما تكون للشعر الغنائى بأوســـع معانى هذه العبارة ٠ ونعنى بالشـــعر الغنائى ما يطلقون عليه فى الغرب لفظة (ليريك) ٠ وهــو لا يصـــلح لحوار الروايات التمثيلية لفرط غلبة الموسيقية عليه ٠ والحوار التمثيلى أحوج ما يكون الى بحر لين لا يظهر فيه التوقيـــع الموسيقى كما يظهر فى سواه ٠ أضف الى ذلك أن البيت من الشعر فى القصيدة وحدة تامة فى ذاتها قائمة بنفسها من حيث التأليف اللفظى وتعلق الكلام بعضه ببعض على معانى النحو وليس يربطه بما قبله وبعده من الأبيات الا المعنى ٠ وليس كذلك البيت أو (السطر) فى الشعر الغربى ٠ فهو هناك ليس بوحدة ولا يجب فيه أن يكون مشتملا على جملة أو جمل تامة من حيث التأليف اللفظى ٠ وكثيرا ما تستوعب الجملة الواحدة عدة أبيات (أســطر) متلاحقة ٠ وامكان مثل هذا فى الشـــعر العربى عسير الى الآن ٠ وواضح فى موجز ما بينا أن ترجمة شكسبير وأمثاله شعرا تســتوجب اختراع بحـــر جديد شــبيه بالوزن (الأبيض) كما يسمونه وتستدعى أن لا يكون البيت أو الســطر وحدة كما هو الحال الى الآن ، ولم نشر الى القافية لأن قيدها مما يســهل صدعه والتحرر منـــه ٠ »

ويناقش المازنى فى « السياسة » بتاريخ ١٣ أغسطس ١٩٢٨ ترجمة محمد حمدى ناظر مدرسة التجارة العليا وأستاذ الترجمة بمدرسة المعلمين العليا سابقا لمسرحية « يوليوس قيصر » ورغم اعتراف المازنى الصريح باتقان محمد حمدى

للغتين الانجليزية والعربية فانه يعيب على الترجمة بوجه عام ، أيا كانت هذه الترجمة ، عجزها عن نقل روح المؤلف · وهو عيب يرجع الى الترجمة ولا يرجع الى القائم بها · ومن ثم فان قراءة العمل الفنى فى أصله متعة لا تستطيع الترجمة مهما بلغ اتقانها أن تحققها · يقول المازنى فى هذا الشأن : «انى أقرأ شكسبير كما كتب لاو أخطىء شيئا من مزاياه وخصائصه التى رفعته هذا المكان وأفردته فيه · أما العربية فليس فيها الا القصة والحبكة وأسلوب التناول لموضوعه ·· أما شكسبير الشاعر فليس هنا ولا أثر له » ·

ويسعى المازنى الى التدليل على أن الكفاءة وحدها لا تكفى لترجمة العمل الفنى فيقول عن ترجمة محمد حمدى لـ « يوليوس قيصر » : « ومن الأسباب التى ترددنا الى الأصل وتصرفنا عن الترجمة أن الترجمة ليست بأسلوب الأديب الفنان بل بأسلوب المحصل الذى ليست الكتابة فنه · وهذا تفريق دقيق » · ويعيب المازنى على هذه الترجمة خلوها من عناصر الجمال ، فضلا عن استخدام المترجم بعض الألفاظ فى غير موضعها : « يوليوس قيصر فى العربية ينقصها الفن وتعوزها (الحرية) فى التعبير ــ وهذه هى قدرة الكاتب الفنان · وهى (حرية لا سبيل اليها الا من الادراك الصحيح والذوق السليم أو بعبارة أصح ، وان كانت أعم وأغمض ، الا مع السليقة المؤازرة والفطرة الملهمة ، والا انقلبت آفة وفسادا » ·

ويشير المازنى الى بعض الشوائب التى تشوب ترجمة محمد حمدى ، ولكنه فى الواقع لا يعلق على هذه العيوب أهمية تذكر · ولا شك أن أخطر نقد يوجهه المازنى الى الترجمة أنها أحيت الحرف وأماتت الروح ، فهو يقول : « لسنا نورد هذه الملاحظات على أنها نقد لخطأ فى الترجمة فانها على العموم وبالاجمال صحيحة · ولكننا نسوقها للدلالة عن أن الاستاذ المترجم فاتته روح الرواية ·· وأمثال ذلك كثير ولا داعى للاستقصاء فيه · وقد يعد هذا تشددا منا · ولكنا أسلفنا أن هذا التشدد هو مذهبنا فى الترجمة · وقد نتجاوز عن الكلمة فنرى أن غيرها كان أولى بمكانها أو أصدق فى الأداء واكشف عن المراد ، نغتفر العدول عن استعارة فى الأصل الى استعارة غيرها مادام المؤدى واحد والمعنى لا يختلف ولكننا لا نستطيع أن نغتفر أن يخطىء المترجم روح الكاتب ، فان هذا خليق أن يغير وجه المسألة كلها » ·

وقد عبر اسماعيل مظهر وأحمد الشايب عن آرائهما فى كيفية ترجمة شكسبير وذلك فى معرض حديثهما عن ترجمة الدكتور أحمد زكى أبو شادى لمسرحية « العاصفة » · وسوف يتضح لنا من هذا العرض أن مفهوم كل منهما

عن الترجمة يختلف عن مفهوم الآخر ٠ نشر اسماعيل مظهر مقالا بعنوان : « العاصفة : كيف نترجم شكسبير » في جريدة المقطم بتاريخ ٢٢ نوفمبر ١٩٢٩ (ص ١) ـ أعادت مجلة المقتطف نشره بتاريخ ١ ديسمبر ١٩٢٩ ٠ يقول اسماعيل مظهر : « ان ترجمة شكسبير الى اللغة العربية مجازفة أقدم عليها البعض من الكتاب فأوسعوا في شكسبير مسخا حتى كتبوا في خيالهم روايات نسبوها الى شكسبير وأظهروا على المسارح شخصيات بينها وبين شخصيات شكسبير من البعد بقدر ما بين الأرض السفلى والسماء العليا » ٠ ويتناول اسماعيل مظهر الطرق المختلفة لترجمة شكسبير فيقول : « وقد اختلف الأدباء وان شــئت قل المتأدبين أو طالبي الأدب على الطريقة التي يجب أن يترجم بها شكسبير فقال البعض بضرورة التصرف في المعنى مع التصرف في اللفظ ٠ ويتبع هذا بالضرورة التصرف في الأمثال المضروبة و التعبيرات التي لم يضعها شكسبير في مواضعها تلك الا عن ضرورة اما معنوية واما لغوية ٠ وقال البعض بضرورة النقل الأمين للمعاني التي رمى اليها شكسبير مع التصرف في الألفاظ ٠ وقال أبو شــادي بضرورة النقل الأمين مع المحافظة بقدر المستطاع على الألفاظ بما يقابلها في العربية » ٠

ويرى اسماعيل مظهر أن كلتا الطريقتين في الترجمة خطأ : « ولا ضرورة لأن نبين وجه الخطأ في الطريقتين الأوليين ٠ فقد جرى بعض المترجمين على انتحال أمثال عربية فقالوا مثلا (لا ناقة لي فيها ولا جمل) و (الصيف ضيعت اللبن) و (لابن في الصيف تامر) والى غير ذلك ٠ مع أن شكسبير وغيره من الكتاب مثل جوته ودانتي وملتون لم يعرفوا الناقة ولا الجمل ولا كيف تضيع في الصيف اللبن ولا ما هو اللابن ولا التامر لأن هذه الأمثال منحوتة من تجارب محلية اختصت بها طبيعة البلاد التي قيلت فيها ، فكيف تعبر بالله عليك عما قام في رأس شــكسبير ، وظنوا مع هذا أن شــكسبير لن ينقل الى العربية الا اذا استعملوا الأمثال العربية المضروبة منذ عشرين قرنا من الزمان ٠ وكانت لها مناسبات قل أن وقعت أمثالها لشكسبير ، وحالات قل ان قامت في انجلترا مثلا ٠ ومع هذا يقولون انهم نقلوا شــكسبير للغة العربية ، وهم في الواقع لم ينقلوا الا صورة من الأدب العربي كما تقوم في أذهانهم مسوقة من وقائع منتحلة من روايات شكسبير » ٠

ويمتدح اسماعيل مظهر طريقة أحمد زكي أبو شادي في ترجمة « العاصفة » لأمانتها ، ويرى فيها أمثل الطرق لأنها تعتمد على غوص المترجم في باطن الحقيقة دون الاكتفاء بنقل الظاهر أو العرض ٠ فضلا عن أن التوفيق حالف أحمد زكي أبو شادي لأنه لم ينظر الى أدب شكسبير على أنه أجزاء متفرقة ولكن باعتباره وحدة لا تتجزأ ٠ يقول اسماعيل مظهر في ثنائه على ترجمة أبي شادي للعاصفة:

« لقد قام الأستاذ أبو شادى بأكبر خدمة للآداب العربية بأن أظهر شكسبير ، كما هو بمعانيه وتعبيراته ، وهى تعبيرات قد نراها لأول مرة غير متسقة مع السياق والسليقة العربية القحة · ولكنها على اية حال تعبيرات شكسبير فى العربية كما هى فى الانجليزية · وهكذا يجب أن ينقل شكسبير » ·

والرأى عندى أن هذا الأسلوب فى الترجمة محفوف بالمخاطر لأنه كثيرا ما يضحى بالروح وأحيانا المعنى فى سبيل أمانة النقل اللفظى · وأحب فى هذا المقام أن أشيد بترجمة محمد عفت لمسرحية مكبث شعرا · فقد استطاع محمد عفت فى كثير من المواضع أن يستوعب معانى شكسبير ويتمثل روحه ثم يغرزها فى قالب عربى مشرق ناصع رصين دون أن يتقيد بألفاظ الأصل الانجليزى تقيدا مخلا ومعيبا لحرية الحركة والانطلاق ·

ونشرت مجلة « المقتطف » بتاريخ ١ ديسمبر ١٩٢٩ (ص ٥٧١ ــ ٥٧٥) رأى أحمد الشايب فى ترجمة الدكتور أحمد زكى أبو شادى لمسرحية « العاصفة » ورغم الثناء العاطر الذى يكيله أحمد الشايب لأسلوب أبى شادى فى الترجمة فان ثناءه يحمل فى طياته ايماءات بالنقد والتقريع الصامتين · فالشايب يعلى من شأن هذه الترجمة ليس باعتبارها عملا أدبيا يحتذى ولكن باعتبارها نموذجا لما ينبغى أن تكون عليه الترجمة المدرسية · يقول الشايب : « يظهر لى أن المترجم تحرى صالح الطلبة كثيرا حتى جعل الترجمة صورة مطابقة للأصل الانجليزى من حيث المفردات والأساليب الى درجة أوشكت أن تصير بها ترجمة حرفية لهذه الرواية ومن يقرأها فكأنه يقرأ الأصل الذى كتبه شكسبير نفسه · نعم ! ان هذا يفيد جدا أولئك الطلبة فى حجرة الدراسة لأنهم مضــــطرون الى تفهم المفردات والأساليب والوقوف على مراميها فى لغة المؤلف · وهم لا شك يظفرون بذلك كله فى ترجمة الدكتور حتى اذا أرادوا أو أراد غيرهم الانتفاع بتلك الترجمة فى نقل روح شكسبير الى تعابيره الخاصة استطاع أن يخلص مما يســـقط فيه عجزة المترجمين الذين يعبثون بالمعانى العربية ويشوهونها فى خلال ما يصطنعون من الألفاظ والأساليب شعوذة ومداراة للجهالة وخيانة فى النقل · نقول ان هذه الأمانة فى الترجمة وتتبع أسلوب المؤلف أفاد الطلبة فائدة حقة ومكنهم من تلك القنطرة التى تصل بهم من لغة شكسبير الى اللغة العربية القويمة · ولذلك اضطر المترجم أن يستعين على أفهام الطلبة المعانى واضحة قوية بتلك الهوامش التى علقها عليها فى ذيل كل صحيفة حتى يستطيع القارىء تبين المعانى الجزئية والكلية بدون معلم أو مرشد · وهذه خدمة سيعرفها الجمهور للمقتطف وأبى شادى ·· ومسألة أخرى ظفر بها الدكتور وهى اختياره كثيرا من الألفاظ العربية الدقيقة التى تلائم نظيراتها الانجليزية دون حاجة الى جمل بدلا من تلك المفــــردات أو اضــطرار الى الدوران حول المعنى الأصلى · وهذه لاشـــك تحتاج الى بحث

واستقصاء وذوق دقيق .. وميزة ثالثة وفق اليها . وهى مسألة الصور الملحقة بالترجمة لشرح مناظر الرواية . لا أظن احدا من مترجمى الروايات المدرسية قد سبق المقتطف ومترجمه الى هذه العناية البالغة غاية الاتقان . والناس جميعا يعرفون ما لهذه الصور من القيمة فى نقل روح الرواية وملابساتها الى عقول القراء » .

ويختتم الشايب مقاله بالحديث عن نوعين من الترجمة احدهما يعنى باللفظ والآخر يعنى بالمعنى . وفى رأيه أن أبو شادى وفق فى أن يجمع بينهما : « وبعد أن يفيق القراء سيسألون أيهما أجدى وأقوم الترجمة الحرفية أم الترجمة المعنوية . ربما لا يفرق بعضهم بين مناسبات كل نوع ومواضعه . غير أنى أرى أن الترجمة التى تشارف الأصل وتقترب اليه ألزم فى أدوار التعليم مادمنا نقصد بها الالمام بالمفردات ومعانيها والأساليب ومضامينها والتدريج بالطالب من ذلك الى نقل روح المؤلف وشعوره أثناء ما كتب أو شعر . ولاشك بعد هذا أن الترجمة المعنوية التى ترمى توا الى نقل الرواية من لغتها الى لغة أخرى خير سبيل الى الافادة وامتزاج الآداب ونتاجها حتى استطاع المترجم الى هذا النقل الصادق القوى الدقيق . ولسنا كذلك فى شك من أن صاحبنا الدكتور قد وفق بين الخطتين فدلنا على جهد ونبوغ عظيمين .

ونشر محمد عبد الغنى حسن الطالب آنذاك بدار العلوم مقالا عن ترجمة العاصفة فى جريدة الأهرام بتاريخ ٨ اكتوبر ١٩٢٩ جاء فيه : « من نقائص المكتبة العربية أنها لا تضم مترجما دقيقا لكتاب من كتب شكسبير » ولكن ترجمة أبوشادى لمسرحية العاصفة بادرت لسد بعض هذا النقص . ويمتدح محمد عبد الغنى حسن الترجمة فيقول انها تجمع بين الدقة والأمانة والجمال : « أما دقته فتظهر فى تعبيراته التى كان مقيدا فيها بالأصل فالبسها ثوبا من الجمال لم يخرجها عن ثوبها الذى كانت فيه كقول بروسبيرو لميراندا (كانت أمك قطعة من الفضيلة وعلق عليها فى الهامش بقوله(يريد مثالا للفضيلة) . ومعنى هذا أن ناقدنا الشاب يحبذ أن تتقيد الترجمة بنفس الألفاظ الواردة فى النص المترجم . وأعتقد ــ كما سبق أن قلت ــ أن مثل هذا الأسلوب فى الترجمة محفوف بالمخاطر .

القسم الثاني

الفصـــــل الأول

مســــرحيات تراجيـــدية

١ ــ روميو وجوليت

تدل شواهد الأمور ان أكثر مسرحيات شكسبير المأساوية ذيوعا بين النظارة المصريين فى العقود الثلاثة الأولى من القرن العشرين هى « روميو وجوليت » أو « شهداء الغرام » و « هملت » و « عطيل » (التى كانت تعرف بأوتللو تارة و « عطا الله » و « القائد المغربى » تارة أخرى و « حيل الرجال » تارة ثالثة) ٠ ومن الثابت أنه بحلول عام ١٩٠٠ كان هناك على الأقل تعـــريبان لمســـرحية « روميو وجوليت » ٠ وهما التعريبان اللذان قام بهما نجيب حداد ونقولا رزق الله٠ ونستدل من الخبر الذى نشرته جريدة الاهرام بتاريخ ٢٥ مارس ١٩١٢ (ص ٣) ان نقولا رزق الله صاحب مجلة الروايات الجديدة أعاد طبع تعريبه لهذه المسرحية بعد تنقيحه ٠ ويذكر الخبر أن المعرب صاغ المسرحية فى قالب شاعرى سهل وبليغ كما أن نثرها يجمع بين الانسجام والتشويق ٠ وتمتدح جريدة الأهرام فى هذه الطبعة التزامها بالنص الانجليزى وقربها منه أكثر من أى تعريب سابق ٠ وتقول الأهرام فى هذا الصدد : « ولقد مثلت الأجواق العربية فيما مضى روايات باسم هذه الرواية الا ان ما مثلوه ليس فيه من رواية روميو وجوليت الحقيقية الا الاسم لأنه مختلف عن أصلها كل الاختلاف فعسى أن يقبل المثلون والقراء بعد الآن على هذه الرواية البديعة ، ففيها أفكار شكسبير ماثلة دون حجاب وأقواله مسبوكة فى قالب من لغة الأعراب ٠ وهى تطلب من مجلة الروايات الجديدة بمصر ومن المكاتب الشهيرة وثمن النسخة ٤ قروش مصرية » ٠ ولكن الدارس لا يمكنه قبول هذا الحكم على عواهنه ، وخاصة لأن المعرب الذى تمتدحه جريدة الأهرام كان يعمل بها ٠ وحتى يمكن الوصول الى رأى سديد فى هذا الشـــأن ، لابد من مقارنة تعريب نقولا رزق الله بما سبقه من تعريب للمسرحية وبخاصة تعريب نجيب حداد الذى اعتمد عليه معظم الأجواق المصرية ، وفى مقدمتها جوق ســـلامة حجازى ٠

والرأى عندى أن الشيخ سلامة حجازى ترك آثارا سلبية وايجابية بالغة فى المسرح المصرى ، وانه أساء اليه بقدر ما أسدى اليه من خدمات · نبدأ بآثاره السلبية فنقول ان سلامة حجازى بتوصية من مدير الجوق العربى اسكندر فرح لم يجد أية غضاضة فى اجراء تغييرات جسيمة - بزعم أنها تحسينات - فى النص المعرب سعيا وراء اجتذاب جمهور المسرح بشتى الطرق فحشاه بالأغانى والألحان التى يطرب لسماعها هذا الجمهور · وبالنظر الى عبقرية الشيخ سلامة فى الغناء فانه مسئول أكثر من أى شخص آخر عن التحريف الذى أصاب «شهداء الغرام» وساعد على نجاح هذا التحريف ان الممثلة ميليا ديان كانت تلعب أمامه دور جوليت · وبذلك أرسى الشيخ سلامة تقاليد غير صحية ظلت تلازم المسرح برمته عبر فترة غير قصيرة من الزمن · وهى تقاليد اختفى منها مفهوم المأساة بالمعنى الأرسطاليسى الذى يبرز المأساة كأداة لتطهير نفوس النظارة عن طريق بث الشفقة والخوف فى قلوبهم ·· الخوف أن يصيبهم ما أصاب البطل المأساوى من محن ، والشفقة عليه لما يشعر به من عذاب مروع · وحل محل هذا المفهوم رعشة الجسد واهتزازه تحت تأثير الطبل والناى والمزمار الخ ·· من وسائل الطرب ، فضلا عن حرص المسرح المصرى - كما سوف نرى - على تمثيل الفقرات الكوميدية عقب تقديم التراجيديات · ويلفت هذا أنظارنا الى غرابة المزاج المصرى · فمن الثابت أن مآسى شكسبير راقت له أكثر مما أعجبته كوميدياته · ولكنه لم يستسغها الا بعد أن مزجها بالطرب والرقص والتمثيل الهزلى · ولكن احقاقا للحق ينبغى أن نذكر فى هذا الصدد أن كثيرا من الأغانى التى كان الشيخ سلامة يشدو بها مرتبط ارتباطا وثيقا بأحداث المآسى الشكسبيرية التى يمثلها ·

ومهما كان الرأى فى سلامة حجازى فلا مناص من الاعتراف بأن الفضل يرجع اليه فيما بلغته مسرحية « روميو وجوليت » من ذيوع وانتشار ، الأمر الذى جعل الفرق المسرحية الأخرى - الراسخ منها والمستجد - تتلقفها فى لهفة وشغف وتحرص على تمثيلها · فنحن نقرأ فى « صدى الأهرام » بتاريخ ٢٣ يناير ١٩٠٣ (ص ٣) خبرا مفاده ان جوق الترقى الأدبى ادارة ابراهيم أحمد الاسكندرى قام بتمثيلها فى تياترو عدن بالاسكندرية · وكان المغنيون الجدد يترسمون خطى الشيخ سلامة ويقلدونه مثل المطرب حنفى وهدان الذى مثلها فى مجتمع التمثيل الشرقى على نفس النسق الطروب الذى ابتدعه الشيخ حجازى · ولا يعنى هذا بحال من الأحوال أنه أول من أدخل عنصر الطرب فى المسرح المصرى · ولكن الذى لا ريب فيه أنه جعل من الطرب ضرورة لا غنى عنها · وسار جوق منيرة المهدية بعده على نفس الدرب كما يتضح لنا من الخبر الذى أوردته جريدة مصر فى ٢٦ يولية ١٩١٨ (ص ٢) · تقول « مصر » : « يمثل جوق حضرة الممثلة الشهيرة الست منيرة المهدية فى كازينو الكورسال رواية (شهداء الغرام) الشهيرة بكثرة ألحانها وستقوم الست منيرة المهدية المشهورة

بصوتها الرخيم بالتمثيل وتختم بفصل مضحك بواسطة محمد أفندى ناجى · حتى جورج ابيض نفسه ــ وهو سيد التراجيديا فى مصر فى أوائل القرن العشرين دون منازع ــ لم يسلم من آثر الشيخ سلامة حجازى فيه · فقد حرص جورج أبيض لفترة طويلة أن يختم تمثيل المسرحيات المأساوية بوصلة طرب أو فقرة فكاهة · فضلا عن ان معاصرى الشيخ سلامة (ربما أبى خليل القبانى الذى مثل شهداء الغرام عام ١٩٠٠) لابد وأن يكونوا قد تأثروا به · ولعلنى لا أبالغ اذا قلت ان بعض آثار سلامة حجازى السلبية تجاوز المسرح الى اللغة التى يستخدمها العوام فى مصر حتى وقتنا الراهن · فبات اسم روميو مقترنا فى أذهانهم بالمحب الولهان فحسب ، ناسين أن روميو قبل كل شىء وفوق كل شىء شهيد الغرام · ومعنى هذا أن سلامة حجازى ــ كما سوف نرى بالتفصيل ــ استطاع أن يفرغ مسرحية شكسبير من محتواها المأساوى ، وأن يبقى فقط على محتواها العاطفى أى على لهيب الحب وشــواظه بل أنه أغفل فى بعض الأحيان شهادة الحبيبين · ومن ثم أصبح هناك تناقض مضحك بين اسم المسرحية وهى (شهداء الغرام) وبين مضمونها البهيج أحيانا ·

ولعل الخبر الذى نشرته جريدة المقطم بتاريخ ٢٧ ســبتمبر ١٩٠٠ يلقى شيئا من الضوء على ما أدخله اسكندر فرح (الذى كان سلامة حجازى يعمل فى جوقه قبل أن يستقل عنه وينشىء لنفسه جوقا يحمل اسمه) ومن بعده أخواه قيصر وتوفيق فرح من تغييرات فى النص ، فهو يشير الى التحســينات التى أجراها على الفصل الخامس من المسرحية وهو أمر تؤكده جريدة الوطن الصادرة بتاريخ ٢٧ سبتمبر ١٩٠٠ (ص ٣) فهى تذكر أن جوق اسكندر فرح سيقوم بتقديم روميو وجوليت بعد « ادخال التحسينات عليها تتمة للموضــوع » · ويخبرنا المقطم فى عدده الصادر فى ٢٨ سبتمبر ١٩٠٠ (ص ٣) أن جوق سلامة حجازى مثل المسرحية بملابس جديدة أحضرها خصيصا من باريس · ورغم أنه من المعروف أن هذا الجوق لم يدخر جهدا أو مالا فى اخراج المسرحيات فليس لدى الباحث سبيل للتأكد من صحة هذا الخبر · ولكنه يمكن التأكد من أن سلامة حجازى بتوجيه من مدير الجوق اسكندر فرح قدم (شهداء الغرام) على نحو يروق فى عيون النظارة ويستهويهم وان كان يخالف أصل المسرحية كما ألفها شكسبير ·

وجدير بالذكر أن نشير فى هذا المقام الى بحث القاه الدكتور مصطفى بدوى فى جامعة اكسفورد (يونية ١٩٦٤) تناول فيه اهتمام العرب بشكسبير · يقول د · بدوى ان المصريين عرفوا شكسبير لأول مرة عن طريق المسرح وليس عن طريق الكلمة المكتوبة ، وان معظم الترجمات الأولى كانت من خلال اللغة الفرنسية وعلى الأخص ترجمات جان فرانسوا ديسى · أى أنها ترجمة عن ترجمة · فاذا

علمنا ان الترجمة الفرنسية لم تكن دقيقة أدركنا على الفور سببا هاما من أسباب بعد الترجمة العربية عن النص الانجليزى · ويتتبع مصطفى بدوى التغييرات التى أدخلها نجيب حداد على النص الشكسبيرى لمسرحية (روميو وجوليت) فيقول ان ترجمته ــ وهى مزيج من الشعر والنثر ــ تبدأ بقصيدة حب عصماء من بحر فخيم هو البحر الطويل وأن شتى مقومات الشعر العربى التقليدى تتوفر فى هذه القصيدة التى يبث فيها روميو لجوليت لواعج قلبه ولوعاته ويشكو من طول الانين والسهاد ويشبه وجه محبوبته بالقمر المضىء فى دياجير الظلمة · يقول روميو مخاطبا القمر الذى يشبه حبيبته :

عليك سلام الله يا شـبه من أهوى
وياحبذا لو كنت تسمع لى شكوى
اذن لشـــكا قلبى اليك غـــرامه
وبثك ما يلقى من الوجد والبلوى

وهذه البداية تخالف النص الشكسبيرى الذى يبدأ بشجار يشب فى الطريق العام بين عائلتى العاشقين المتخاصمتين · فضلا عن أن النهاية تختلف فى الترجمة عنها فى الأصل · فلم يكتف نجيب حداد أن يميت شهيدى الغرام روميو وجوليت ولكنه أمات أيضا الراهب لورانس الذى كان شاهدا وأمينا على حبهما وسعى ما وسعه السعى للجمع بينهما · ويترفق مصطفى بدوى فى حكمه على التغييرات التى أجراها المترجمون الأوائل فى مصر على مسرحيات شكسبير بقوله : اننا نجد نظيرا لذلك فى ترجمات شكسبير الأولى فى بلاد مختلفة مثل فرنســـا وروســيا وبولندا والهند · ويقول بدوى ان المصريين لم يترجموا مســـرحيات شكسبير شعرا باستثناء مكبث وروميو وجوليت وحلم ليلة صـــيف لأســباب لا أشك فى وجاهتها : من بينها أن الترجمات كانت تتم عادة بتكليف من المخرجين المسرحيين ولعلنا نذكر كيف عاب ابراهيم عبد القادر المازنى على خليل مطران أن ترجماته الشكسبيرية تخلو من الشعر · ورغم أن المازنى على حق فيما يذهب اليه ، الا أنه ينسى أن خليل مطران كان يترجم بتكليف من أصحاب المسارح الذين وجدوا فى استعمال النثر أيسر سبيل الى اجتذاب النظارة · فضلا عن أن العروض العربى التقليدى يقف حجر عثرة أمام الترجمة الشعرية بســـبب قيود الوزن والقافية · وقد تنبه المازنى الى هذا فدعا كما رأينا الى خلق بحر جديد يكون شبيها بالشعر المرسل عند الغربيين ·

وانى أجد نفسى مختلفا بعض الشىء مع الدكتور بدوى فى ســـعيه الى الاعتذار عما فى المحاولات الأولى لنقل شكسبير الى العربية من مثالب وقصور

ومن تغيير مخل فى النصوص . ولن أفعل غير أن أســـوق رأى بعض الكتاب المصـــريين فى هذا الشأن حتى اثبت أن هذا البعض كان يمج هذه الفجاجة ويعافها . يقول الناقد المسرحى لجريدة « مصر » بتاريخ ٢٧ يولية ١٩٣٠ (ص ٦) عن المرحوم سلامة حجازى ومن سار على دربه :

« كان التمثيل فى مصر فى ذلك العهد قاصرا تقريبا على النوع الغنائى المحزن (أوبرا دراماتيك) ولم يكن الذوق المصرى يستسيغ مشاهدة رواية من روايات الدرام أو التراجيديا العنيفة من غير أن يمتع أذنه وسمعه ببعض الألحان والأناشيد وقد تكون هذه الألحان والأناشيد من محسنات الرواية أو مقوياتها . ولكن مما لاشك فيه أنه ليست كل الروايات صالحة لأن تحشـــر فيها الألحان حشرا ، وأن الغناء قد يضعف الكثير من المواقف التراجيدية المعروفة » . هذا الوله المصرى بالغناء والطرب هو المسئول عن حشر الأغانى فى كل ما قدمه سلامة حجازى وغيره من مسرحيات . والذى فات ناقد مصر الفنى ولما يفت مصطفى بدوى أن المسرح المصرى تأثر تأثرا كبيرا فى نشأته بالأوبرا الايطالية . ومهما كان الدافع الذى حفز سلامة حجازى على اقحام الطرب والغناء فى تمثيله فانه من المؤسف أن نراه يكاد يحول مسرحية « شهداء الغرام » تحويلا كاملا الى حفلة أنس وطرب . فقد كان يشرك معه فى الغناء غيره من المطربين والمطربات أمثال السيدة توحيدة المغنية والمطرب السورى بولص الصلبان لتقديم وصلات الغناء خلال عرض المسرحية . ومن الأغانى الشهيرة التى كان الشيخ سلامة يشدو بها وهو يلعب دور روميو أغنية « أجوليت ما هذا السكون ؟ » وكان من عادة الشيخ أن يختتم عروضه المسرحية بغناء بعض مونولوجاته وقصـــائده المعروفة مثل « فتى العصر » و « ابليس والشاعر » و « ان كنت فى الجيش » ، كما أنه اعتاد أن يختتمها بتقديم بعض الفصول من مسرحية هزلية كتبها أمين عطالله بعنوان « شـــهداء الغرام الهزلية » أو غيرها من الكوميديات مثـــل مسرحية « البخيل » . وكثيرا ما أعقب الشيخ سلامة تمثيله لشهداء الغرام بعرض صور متحركة (سينماتوغراف) أو بعزف الموسيقى الوترية . ونستخلص من « الجوائب المصرية » بتاريخ ١١ يونية ١٩٠٧ (ص ٣) أن أحد الحواة الأجانب واسمه أورستليو كان يقدم أحيانا فى نهاية العرض « ألعابه المدهشـــة فيمثل وحده رواية تحتاج الى اثنى عشر ممثلا » . ولابأس من أن يلقى واحد من الحضور أثناء الفصول كلمة يثنى فيها على جوق الشيخ ســـلامة وتمثيله الرائع . وأحيانا كان الجوق يعمل يانصيب بين النظارة للحصـــول على طقم شاى كما يتضح لنا من الخبر التالى الذى نشرته جريدة مصر بتاريخ ٦ ابريل ١٩٠٧ (ص ٢٢) : « يمثل جوق الشيخ سلامة حجازى مساء الغد رواية شهداء الغرام الشهيرة ويعقبها تمثيل الفصل الخامس فى القالب الهزلى (هاهاها) .

وسيعقب هذه الرواية الهزلية توزيعها مجانا لكل حامل تذكرة ثم عمل يانصيب على طقم شاى مجانا لجميع الحاضرين فالقاء قصيدة هزلية عنوانها (الهواء والهوى) ٠٠ » ونحن لا نعرف اذا كان (هاهاها) كنية عن الهزل أو أنه اسم القالب الفكاهى المشار اليه ٠ وكان الجوق يستخدم أيضا مهرجا قصير القامة اسمه الشيخ عبد الهادى ليلقى فى الحاضرين خطبة هزلية ٠ وأحيانا كان الشيخ سلامة حجازى يعرض فصلا واحدا من « شهداء الغرام » ، بعد أن ينتهى من عرض مسرحية أخرى كما نتبين من الخبر التالى المنشور فى مجلة « الاصلاح » الصادرة فى٢٩ تشرين الثانى عام ١٩١٣ (ص ٣) : « سيمثل الجوق رواية خداع الدهر وهى حديثة لم تمثل بعد ٠ ويعقبها الفصـــــل الثالث من رواية روميو وجوليت » ٠ وأصبح تقديم فصل واحد أو أكثر من عدة مسرحيات مختلفة تقليدا اشاعه الشيخ سلامة وقلده فيه معاصروه واللاحقون عليه ٠

حتى جورج أبيض نفسه تأثر بهذا التقليد ، فضلا عن أنه ــ كما أسلفنا ــ خصص للطرب دورا فى عروضه المســـرحية ، فأقحمه بين الفصـــــول ٠ يقول « المؤيد » فى ١٦ أبريل ١٩١٣ (ص ٦) : « يقوم جوق حضرة النابغة جورج أفندى أبيض فى هذه الليلة بدار الأوبرا الخديوية باحياء ليلة تمثيلية نادرة بمعرفة حضرات البارعين عبد الله أفندى عكاشة وبرهان الدين بك حيث يمثل الفصل الأول من رواية (روميو وجوليت) والفصل الرابع والخامس من رواية لويس الحادى عشر ورواية أمشير ورواية طارق بن زياد وتلقى الآنســـة أرشـــالو مونولوج باللغة التركية وغير ذلك من دواعى الأنس والسرور ٠ » وفى بعض الأحيان كان الشيخ سلامة يقدم مسرحية مستقلة بذاتها خلال تقديمه « شهداء الغرام » كما نجد فى الخبر الذى نشرته جريدة مصر فى ١٢ ديسمبر ١٩١١ (ص ٣) : « يمثل جوق حضرة الممثل الشهير سلامة رواية بمفرده وهى الحالق وشمس فى خلال الفصول » ٠ وحين اشترك أبيض وحجازى عام ١٩١٤ فى تأليف جوق يحمل اسميهما عهد الى بعض الاطفال فى بعض الحفلات لالقاء مناظرة فى قالب مونولوجات أثناء تمثيل المسرحية ٠ وليس من شك فى وجود بعض الجوانب الايجابية والبناءة فى مثل هذه الممارسة المسرحية ، فهى تدرب الأجيال الجديدة على الالقاء والتمثيل ، أى أنها تحاول أن تسد شيئا من الفراغ الناجم عن عدم وجود معاهد للتمثيل ٠ ولعله من المفيد أن نذكر بهذه المناسبة أنه ظهرت أكثر من محاولة فردية فى سبيل ملء هذا الفراغ ومن بينها انشاء جورج أبيض مدرسة خاصة لتعليم التمثيل ٠ تقول الأخبار بتاريخ ٣ يونية ١٩١٧ (ص ١) : « انشأ حضرة الممثل البارع الأستاذ جورج أبيض مدرسة للتمثيل بالقاهرة على نظام مثيـــلاتها فى أوربا وجعلها ثلاثة أقسام خص أولها بالممثلين والثانى بالممثلات وراغبات تعلم حسن الالقاء والثالث بالخطباء والمشـــتغلين بالالقاء ٠ ويعلن بروجرامها قريبا ثم تفتح للطلاب فى ١٥ يونية الجارى » ٠ ثم نطالع فى جريدة

الأخبار بتاريخ ٩ يونية ١٩١٧ (ص ٥) الاعلان التالى : « مدرســـة التمثيل العربى بشارع الظاهر نمرة ٣٤ بالقاهرة تليفون ١١ ـ ٣٥ لمؤسسها ومديرها جورج أبيض • افتتاحها فى ١٥ يونية ١٩١٧ • الدروس ثلاثة اقسام • الأول خاص بالممثلين والثانى بالممثلات وراغبات تعلم حسن الالقاء • ولكل قسم منها دروس خصوصية وعمومية ، مدة الدرس الواحد ساعتان مرتين فى الأسبوع وتشجيعا لطلاب هذا الفن الجميل قد جعل الأسعار زهيدة كالآتى : ٥٠ قرشا شهريا العمومى و ١٠٠ قرش الخصوصى • تقدم الطلبات من الآن الى ادارة المدرسة » •

فضلا عن هذا فان تدريب الاطفال على الظهور على خشبة المسرح ليس بالأمر الغريب فجريدة « الأفكار » تخبرنا بتاريخ ١٠ يناير ١٩١٥ (ص ٣) تحت عنوان « أطفال على المراسح لا يتجاوز سن أكبرهم عن ٦ سنوات » « فى شهر أبريل الماضى تألف جوق أطفال لا يتجاوز سن أكبرهم ست سنوات • وقد أخذ هذا الجوق فى ترتيب رواياته الجديدة ومناظره المدهشة وســـيقدمها قريبا أمام الشعب المصرى • وهذا الجوق مؤلف من ٢٥ ممثل وممثلة • فلا عجب اذا لاقى هذا الجوق الاقبال المنتظر عند تمثيل رواياته التى ستدهش الحضور » •

على أية حال ، نعود الى الموضوع الأصلى الذى استطردنا عليه فنقول انه ما من شـــك أن القاء المونولوجات أثناء عرض شـــهداء الغرام يخل بطبيعة الحال بالجو المأساوى الذى أراد شكسبير تصويره فى مسرحيته • تقول جريدة المؤيد بتاريخ ١١ يناير ١٩١٥ (ص ٣) بشأن القاء الاطفال المونولوجات أثناء تمثيل شهداء الغرام « يمثل جوق أبيض وحجازى فى تياترو برنتانيا روميو وجوليت وتتخلل الفصل مناظرة بمنولوجات يلقيها ممثلو الجوق • والممثل الأول والممثلة الأولى من جوق الاطفال الحديث يكون الحكم فيها للجمهور بالفائز الذى تقدم له جائزة ذا تقيمة » • ونحن نقرأ فى « المقطم » بتاريخ ٢٢ أكتوبر ١٩١٤ (ص ٧) اعلانا عن البرنامج التمثيلى فى مسرح الكورسال دلبانى بشارع عماد الدين يتكون من عشر فقرات من بينها مسرحية هزلية يمثلها محمد ناجى ، وفى ختام فقرات الحفل تمثل شهداء الغرام ، الأمر الذى يدل على أن رائعة شكسبير التراجيدية لم تكن فى نظر مديرى الأجواق المصرية سوى مناسبة للغناء والطرب أو مجرد فقرة يتوسلون بها الى امتاع الجمهور وتسليته • وحين أفتتح العكاكشة جوقهم الجديد بتمثيل شهداء الغرام ارتفعت عقائرهم بالغناء مقلدين بذلك الشيخ سلامة حجازى وأبا خليل القبانى • ويبدو أن صوت عبد الله عكاشة تميز بالرخامة فى حين أن صوت زكى عكاشة كان يفتقر الى الحلاوة والطلاوة • وليس أدل على ذيوع روميو وجوليت من أن عبد الله عكاشة وأخوته كانوا يقدمونها فى تياترو

حديقة الأزبكية فى نفس الوقت الذى كان الشيخ سلامة يمثلها فى تياترو برنتانيا (انظر المحروسة فى ٢ سبتمبر ١٩١٤ ، ص ٣) • حتى منيرة المهدية التى كان صوتها فتنة للعالمين بدأت حياتها الغنائية كتلميذة فى مدرسة سلامة حجازى • وفى بدء عهدها بالغناء التحقت بفرقة عزيز عيد لتلقى بين الفصـــول فى تياترو الشانزليزيه بالفجالة قصائد وأناشيد ومشاهد من روايات الشيخ ســـلامة حجـــازى •

ولكن من الاجحاف أن نلقى تبعة اقحام الطـــرب والفكاهة فى التراجيديا الشـــكسبيرية على الشيخ سلامة وحده • فهو فى التحليل الأخير لم يفعل الا الاستجابة لرغبات النظارة • ويجدر بنا أن نورد فى هذا الشأن جانبا من مقال نشرته « الدنيا المصورة » (عدد ٧٧) بتاريخ ٦ يولية ١٩٣٠ • وترجع اهمية المقال — الذى يستند كاتبه الى طبيب بمستشفى الملك اسمه فؤاد رشيد وصفته هذه المجلة بأنه حجة فى تاريخ المسرح المصـــرى — الى أنه يلقى ضوءا على المزاج المصرى الذى حدد للمشتغلين بالمسرح مسارهم ، الأمر الذى يدعونا الى أن نترفق فى الحكم عليهم حين نراهم يقحمون الغناء فى المآسى ويختمون عروضهم التراجيدية بفصول مضحكة • تقول الدنيا المصورة » (ص ٢٢) ان الكوميديا قبل عام ١٩١٤ كانت لازمة أساسية فى العروض الجادة أو التراجيدية • ولكن بعد ١٩١٤ بدأت الكوميديا تســـتقل لتصبح فى نهاية الأمر كيانا قائما بذاته • ويضيف فؤاد رشيد أن الظروف ساعدت على استقلال الكوميديا عن العروض التراجيدية • فنحو عام ١٩١٤ خلا مسرح برنتانيا لمدة شهرين حين صـــرحت الحكومة لجوق أبيض وحجازى باستخدام دار الأوبرا فى خلال هذه الفترة ، الأمر الذى أغرى عزيز عيد بتكوين فرقة كوميدية تتألف من حسين رياض واستفان روستى وحسن فايق • وبانشاء هذه الفرقة — كما يذهب الى ذلك فؤاد رشيد — أصبح للكوميديا فى مصر كيان مستقل • ولكن هذه الفرقة ما لبثت أن أنهارت ، فاضطر مؤلفها عزيز عيد الى الانضمام الى فرقة عكاشة التى أولت التمثيل الكوميدى والفودفيل اهتماما كبيرا وأفردت له عروضا خاصة • تقول « الدنيا المصورة » فى هذا الشأن أنه قبل ١٩١٤ تقريبا « لم يكن للكوميديا وجود حقيقى فى مسارحنا وكل ما فى الأمر وضع روايات كانت تعرض فى فرقة المرحوم الشيخ سلامة حجازى• وكان أهمها (أبو الحسن المغفل)و (الشيخ متلوف) و (البخيل)• أما عدا ذلك فقد كانت الروايات تعتمد على العنصر الغنائى الذى كان يضطلع به فقيد الانشاء المرحوم الشيخ سلامة • على أن كثيرا من هذه الروايات كانت تحوى فى ثناياها دورا أو اثنين تمتزج بهما الدعابة وتختلط فيهما روح الفكاهة • وكان أشهر من يسند اليه مثل هذه الأدوار الممثل خفيف الروح المرحوم محمود

حبيب ثم يليه الأستاذ عمر وصفى . ولما كانت اغلبية هذه الروايات تنتهى بفواجع فقد اعتاد الجمهور ان يطالب بفصل مضحك فى النهاية طالما شاهدنا فى رقاع الاعلان عن حفلات التمثيل تلك الجملة المأثورة (وتختم الرواية بفصل مضحك من أمير المضحكين محمد ناجى) . ولم يكن الشيخ سلامة يلجأ الى هذه الوسيلة فى الغالب الا فى المواسم والأعياد وفى الرحلات التى كان يقوم بها فى ريف مصر وصعيدها . ومن النوادر التى يصح ذكرها بهذه المناسبة ان الأستاذ أبيض عندما ألف فرقته العربية الأولى من فطاحل الممثلين وقام الى الأرياف يعرض رواياتها الشائقة (لويس الحادى عشر وأوديب الملك وعطيل وغيرها) . نقول ان الريفيين عقب اسدال الستار الأخير لم يكونوا ليغادروا المكان معتقدين ان كل رواية لابد ان تختم بفصل مضحك ، وأن هذا الفصل من لبنة الرواية ولوازمها الأصلية وبدونه لا يكون لها شأن يذكر . بالطبع لم يكن فى المقدور النزول على هذه الرغبة فكان الجمهور يظل جاثما فى أماكنه مصفقا ومهللا (لسه فصل — لسه فصل) . وبعد ذلك وضعت عدة روايات من نوع (الفارس) كان منها أن قلبت رواية شكسبير (روميو وجوليت) رأسا على عقب واستخرجت منها فكاهة حقيقية سميت (روميو وجوليت الهزلية) . وكان الدور الهام فيها للمرحوم محمود حبيب . وفى ذلك العهد نفسه ظهر الممثل جورج دخول فى دور (كامل الأصلى) فكان يمثل فصولا مضحكة دون أن يعتمد فيها على نص محرر فلم يكن اذاك بحاجة الى ملقن يعينه على التذكر . بل كانت ذاكرته هى العمـــدة التى يستعين بها على فصوله المضحكة والسهرات الخاصة ، فقد كان بطلها أحمد الفار ومازال الى اليوم حيا يرزق وهو قدير على تقليد أصوات الطيور والحيوانات المختلفة ، كما أنه عازف ماهر فى موسيقى القرب . وكان أهم فصوله المضحكة ذلك الفصل المشهور الى اليوم والمسمى (سعد الدين باشا مدير الغربية) » .

لقد شهد المسرح المصرى فى مطلع القرن العشرين ممارسات عجيبة أشـــد ما تكون مدعاة للدهشة والاستغراب لعل أهمها اقدام الشيخ سلامة على تحويل نهاية شهداء الغرام المفجعة الى نهاية سعيدة زف فيها هذا المطرب الكبير جوليت الى روميو ثم تغنى فى حفل زفافهما . تقول جريدة الوطن بتاريخ ١٠ نوفمبر ١٩١٥ (ص ٣) فى هذا الشأن : « يمثل جوق أبيض وحجازى شهداء الغرام بشـــكل جديد يمثل أهم أدوارها حضرة الاستاذ الشيخ سلامة حجازى وتظهر فى الفصل الرابع حفلة زفاف جوليت موقعة نغماتها على الآلات والطرب برئاسة الاستاذ سامى أفندى شوا وفرقته . تنزيل عظيم فى أثمان التذاكر (لوج حريمى ٤٠ قرش لوج رجالى ٣٠ قرش وأسعار الكراسى ٨ ، ٦ ، ٢ أعلى التياترو » . ولعلنا نلاحظ فى هذا الخبر تخصيص ألواج للحريم . وكانت هذه الألواج مغطاة حتى لا تنفذ اليها عيون الفضوليين من الرجال . ونحن نقرأ فى « المقطم » بتاريخ ٢ مايو

١٩٠٧ (ص ٣) نموذجا لاعلان متكرر عن تخصيص جوق سلامة حجازى بابا خصوصيا لدخول العائلات : « لغاية التحفظ خلف دار التمثيل » · وأحيانا كان الجوق يخصص حفلات للنساء فقط كما هو واضح فى الاعلان الذى نشرته جريدة الأفكار بتاريخ ١٨ اكتوبر ١٩١٤ (ص ٣) : « للسيدات من الساعة ٥ بعد الظهر الى الساعة ٨ مساء تقام حفلة خصوصية لا يدخلها أحد من الرجال قط ومن الساعة التاسعة مساء دخول عمومى للرجال والسيدات · » وينبغى أن نذكر هنا بصدد تحويل الشيخ سلامة حجازى مأساة شهداء الغرام الى حكاية ذات نهاية سعيدة أن تاريخ الأدب الانجليزى نفسه شهد تجربة مماثلة قام بها ناحوم تيت فى القرن الثامن عشر · فقد أجرى تيت تغييرات جذرية فى مأساة الملك لير ثم انهاها نهاية سعيدة بأن زوج كورديليا من ادجار · وراق هذا التغيير فى عين ناقد كلاسيكى ذائع الصيت هو الدكتور صامويل جونسون · وبالرغم من اختلاف الظروف والأسباب التى دفعت كل من ناحوم تيت وسلامة حجازى الى نبذ النهاية المأساوية ، فانهما كانا دون ريب يشتركان فى الرغبة فى استرضاء عامة النظارة التى تحب أن ترى على خشبة المسرح الشر يعاقب والخير يثاب ·

ومن الممارسات الغريبة فى المسرح المصرى أن تقوم النساء بتمثيل أدوار الرجال · لقد كان محظورا فى العصـــر الاليزابيثى الذى ألف فيه شـــكسبير مسرحياته على النساء الظهور على خشبة المسرح الانجليزى · ومن ثم كان يعهد الى الصبية والغلمان بتمثيل ادوارهن · ولكننا هنا فى مصر نشـــاهد العكس فنرى النساء يلعبن أدوار الرجال · وهل يستطيع المرء استنادا الى هذه الممارسة أن يخلص الى أن المجتمع المصرى فى مطلع القرن العشرين كان أقل فى محافظته من المجتمع الانجليزى فى القرن السادس عشر ؟ لست أدرى · فالوصول الى مثل هذا الحكم يحتاج الى دراسة اجتماعية مقارنة ليس هنا مجالها · تقول صحيفة الوطن بتاريخ ١٩ يولية ١٩١٧ (ص ٣) : « يسرنا أن يعود اخوان فرح الى التمثيل فقد عزم حضرة توفيق أفندى فرح شقيق المرحوم اسكندر فرح على تقديم بعض الروايات الممتازة أثناء ليالى عيد الفطر فى تياترو الشـــانزلزيه · وأول رواياته شهداء الغرام وتقوم أنيسة بدور روميو ·· وليس هذا بالأمر الغريب فقد كانت كل من منيرة المهدية وفاطمة رشدى تلعبان أدوار الرجال · تقول صحيفة البصيرة فى ٥ اكتوبر ١٩١٦ (ص ٥) : « يحيى جوق الســـيدة منيرة المهدية ليلتين من ليالى عيد الأضحى فى مرسح الحمراء · الليلة الأولى مساء يوم الأثنين (٩ اكتوبر) وتمثل فيها رواية عائدة الشهيرة وتقوم بتمثيل رداميس بطل الرواية السيدة منيرة المهدية وتنشد ما فيها من القصائد البديعة · والليلة الثانية (١٠ منه) وتمثل فيها رواية هملت ويقوم بأهم الأدوار عبد العزيز أفندى مدير الجوق وفوق ذلك فان السيدة منيرة ستطرب الجمهور على تخت آلات مؤلف من أبرع

الموسيقيين بأدوار جديدة » · يقول شحاته عبيد فى جريدة الوطن بتاريخ ٢٣ يولية ١٩١٨ (ص ١) فى هذا الصدد : « أما فرقة المهدية فانها مازالت تمثل رواياتها الأبدية التداول ولا أدرى أى نزعة تدفعها الى ذلك وهى تجد من الجمهور اعراضا واشمئزازا » · ويزجى شحاته عبيد النصيحة للسيدة المهدية بأن تقلع عن تمثيل أدوار الرجال فهى محبوبة كمطربة وممثلة ويمكنها بمنتهى السهولة أن تجد فى أدوار النساء الكثيرة الدور الذى يناسبها · أما اذا كانت مصرة على الاستمرار فى تمثيل أدوار الرجال فخليق بها أن تمثل دور صبى يتراوح عمره بين الثانية والرابعة عشر » ·

والرأى عندى أن أكثر الممارسات غرابة فى بواكير المسرح المصـــــرى أن يتناوب ممثلان معروفان تمثيل شهداء الغرام ، فيظهر الشيخ سلامة فى بعض فصولها ويؤدى عبد الله عكاشة فصولها الأخرى كما نتبين من الخبر الذى نشرته جريدة مصر بتاريخ ١٠ اكتوبر ١٩١٢ (ص ٣) : « يمثل الجوق العربى مساء اليوم رواية شهداء الغرام الشهيرة وسيقوم بأدوارها حضرة الممثل الشهير عبد الله أفندى عكاشة · ويقوم بدور روميو فى الفصل الثالث حضــــرة المطرب البارع عمدة التمثيل الشيخ سلامة حجازى ويليها فصل مضحك » · وتقول جريدة مصر فى هذا الشأن بتاريخ ١٩ نوفمبر ١٩١٢ (ص ٣) : « ســــتمثل رواية (شهداء الغرام) وما فيها من أنواع الطرب ورخيم الألحان · ويقدم ثلاثة فصول فيها حضرة الاستاذ المطرب البارع عمدة التمثيل الشيخ سلامة حجازى والفصلين الباقيين لحضرة الممثل الشهير عبد الله أفندى عكاشة » ·

وبالرغم من كل ما تقدم من سلبيات شابت العمل المسرحى المصرى فى بداياته فقد أشرقت فيه بعض الايجابيات العظيمة المشرفة · لقد قيل عن الشيخ سلامة فى حياته أنه وقف حجر عثرة فى سبيل رقى التمثيل فى مصر لأنه جعل من الطرب تقليدا مسرحيا لم يستطع الذين جاءوا بعد أن يتخففوا منه · فنحن نطالع فى صحيفة «المنبر» بتاريخ ١١ أغسطس ١٩١٨ (ص ١) أنه بعد وفاته عام ١٩١٧ أصبح «كل صاحب فرقة تمثيلية يحاول الاستعاضة عن ذلك الشيخ ببنات وصبيان ينشدون بعض قصائده ويغنون شيئا مما وضع من الألحان فأثبت عملهم هذا أن صوت الشيخ كان القوة المغناطيسية التى جذبت الجمهور الى مسارح التمثيل » · ونحن نقرأ تأكيدا لهذا المعنى فى مقال كتبه محمد تيمور فى « المنبر » بتاريخ ٢٨ أغسطس ١٩١٨ (ص ١) يذهب فيه الى أن الشيخ سلامة قد لا يكون أضاف الى فن التمثيل شيئا يذكر ، الا أنه استطاع أن يقرب المسرح من قلوب الناس ، وأن يستميلهم اليه بفضل فائق عنايته بالمناظر والملابس المسرحية وأنفاقه ببذخ عليها وبفضل قدرته على الموائمة بين ألحانه وبين المواقف المسرحية · يقول محمد

تيمور فى هذا الصدد : « أينسى القارىء الكريم المناظر المتقنة المدهشة التى كان يقدمها لنا الشيخ فى روايات هملت وشهداء الغرام وتليماك وضحية الغواية ونتيجه الرسائل وغيرها من الروايات الشهيرة ٠٠ والشيخ كما نعلم لم يتلق التمثيل فى مدرسة أو عن أستاذ قادر ٠ ولكنه تعلمه فى مدرسة التجارب ٠ وهو ان كان لم يصل لتحسين القائه ولكنه وصل أخيرا لاجادة كثير من الأدوار التى لم يبزه فيها ممثل كدور هاملت ٠ أما طريقة انشاده فكانت تختلف عن طريقة المغنيين وكانت ألحانه توافق المواقف المسرحية ٠ فاذا لحن لحنا للجحيم سمعت منه عزيف الجن واذا لحن لحنا غراميا شممت منه أريج الحب واذا لحن لحنا دينيا دخلت فى نفسك الهيبة والجلال » ٠

ومن الصفحات المضيئة فى المسرح المصرى أن نراه يتحول أحيانا من مجلس أنس وطرب الى منتدى أدبى راق يلقى فيه أروع الشعر وأعذبه ، مثل تلك الحفلة التى وصفتها صحيفة المؤيد بتاريخ ٤ مارس ١٩١٣ بقولها (ص ٦) : « شهداء الغرام فى تياترو عباس بشارع جلال ٠ يقام فى مساء الخميس (ليلة الجمعة ٦ مارس) الاحتفال السنوى فيقدم جوق الشيخ سلامة رواية شـــهداء الغرام (روميو وجوليت) وهى فى مقدمة الروايات التى يتمنى محبو الطرب والتمثيل رؤيتها ٠ ويقوم بأهم أدوارها حضرة الممثل البارع والمطرب الشهير الشـــيخ سلامة حجازى ويقدم وصلتين طرب حضرة بلبل مصر الوحيد ابراهيم أفندى شفيق على تخته الجامع أعظم مشاهير فن الموسيقى والطرب خصوصا حضرة سامى أفندى شوا ٠ ويلقى خطابا فى فن التمثيل حضرة السيد أفندى على ٠٠ وتلقى قصيدة لسعادة شوقى بك وقصيدة لســـعادة حافظ بك ابراهيم وقصيدة لحضرة خليل أفندى مطران ، وفصل رقص جميل ٠ وتختم الليلة برواية هزلية جديدة » ٠ وأيا كانت القيمة الفنية لمسرح سلامة حجازى الغنائى فلا مناص من الاعتراف بفضل ريادته وأنه ــ رحمه الله ــ كان ينحت بأظافره فى الصخر من أجل أن يتبوأ المسرح المصرى مكانا عاليا بين الفنون ٠

ومن النقاط المضيئة كذلك الدور الرائع الذى لعبه هذا المسرح فى ازكاء روح التآلف والالتحام فى صفوف الأمة من مسلمين ومسيحيين ٠ فعلى سبيل المثال تخبرنا جريدة البصير بتاريخ ١٥ مارس ١٩٠٠ (ص ٢) أن جوق سلامة حجازى قدم شهداء الغرام فى طنطا لصالح الجمعية الخيرية الكاثوليكية ٠ ولكن استعداد كثير من الفرق المسرحية لاحياء الحفلات الخيرية لا ينبغى أن ينسينا أن بعض الممثلين كانوا يقومون بأعمال نصب على الجمهور تحت ستار جمع المال للأعمال الخيرية كما يتضح لنا من خبر نشرته جريدة البصير بتاريخ ٨ ديسمبر ١٩١٥ (ص ٢) : ورغم هذا فاذا أمعنا النظر فى الخبر التالى عن منيرة المهدية

لوجدناه مثلا رائعا فى التسامح الدينى ورحابة الأفق · وبفرض أن منيرة المهدية كانت تهدف الى الدعاية عن نفسها ، فان الخبر فى حد ذاته دليل ناصع على تحضر اسلافنا · تقول صحيفة البصير فى ١٥ يناير ١٩١٦ (ص ٢) عن استعداد منيرة المهدية لاقامة الحفلات الخيرية لصالح كل الطوائف والعقائد : « وقد حركت غيرتها اليوم عاطفة انسانية فى هذه الضائقة الشديدة ، فارادت ان يكون لها باع طولى فى اغاثة المنكوبين بالفقر فتبرعت بليالى تمثيلية لبعض جمعيات الاسعاف وثانية لجمعية الروم الأرثوذكسيين وثالثة لجمعية المواساة الاسلامية · وكتبت لنا تقول انها مستعدة لتحذو هذا الحذو الجميل مع كل جمعية خيرية على اختلاف الأديان والنحل بشرط ان تخابرها الجمعية قبل تحديد ميعاد بعشر أيام والمخابرة معها رأسا بمنزل زوجها الفاضل محمود بك جبر بالفيلا نمرة ١٠٨ فى مصر الجديدة ·· وفى هذه الليلة تمثل للاسكندريين فى مسرح الحمراء رواية انس الجليس وفصلا من رواية شهداء الغرام » · فضلا عن هذا كانت الأجواق المختلفة تخف لنجدة المحتاجين والمعوزين من الممثلين والأدباء · بل ان جود هذه الأجواق كثيرا ما تجاوز حدود مصر الى بلاد بعيدة بعضها عربى وبعضها الآخر أجنبى · فنحن نقرأ مثلا فى صحيفة المؤيد الصادرة فى ١٤ ابريل ١٩١٢ (ص ٦) عن اشتراك عبد الله عكاشة مع سلامة حجازى فى تمثيل شهداء الغرام لصالح المجاهدين ضد الطليان فى طرابلس ·

وأخيرا نقول انه من النقاط المضيئة فى بدايات المسرح المصرى أن انفتاحه على الغرب كان فى الأساس انفتاحا حضاريا · فقد كانت الفرق الايطالية والفرنسية بوجه خاص تفد الى مصر فى كل عام لتقدم موسمها على مسرح الأوبرا الخديوية ·

ويعطينا الخبر المنشور فى « الأهرام » بتاريخ ٢١ يونية ١٩٠٣ (ص ٢) مجرد نموذج لنشاط الفرق الأجنبية فى مصر فى مطلع هذا القرن ومفاده أن جوقا ايطاليا حضر اليها ليقدم ستة عشرة مسرحية باللغة الفرنسية فى الأوبرا الخديوية من بينها مسرحيتا « روميو وجوليت » و « هملت » وفى العقد الثالث من القرن الحالى تنبهت انجلترا لخطر التنافس الثقافى الايطالى الذى يتهددها ، الأمر الذى جعلها تشعر بالرضا عن زيارة فرقة أتكنز للأراضى المصرية عام ١٩٢٧ ويلقى الخبر التالى ضوءا على تنافس انجلترا وايطاليا فى هذا الشأن · تقول « الاهرام » بتاريخ ٢٠ ديسمبر ١٩٢٧ : « لندن فى ١٩ ديسمبر ـ لمراسل الأهرام الخاص ـ نشرت جريدة (المورنن بوست) اليوم مقالا لمكاتب لها قال فيه ما يلى (من دواعى الأسف الشديد أن ليس فى انكلترا جمعية مركزية ترسل أحسن الروايات الانجليزية لتمثيلها فى الجهات المتطرفة من الامبراطورية البريطانية وقد دلت التجربة الأخيرة التى جربها المستر أتكنز فى مصر على أن

البلدان التى جنت فائدة من العدل والادارة والتعليم البريطانى تحتاج أيضا الى ترقية الثقافة · ولا ريب أن كل جمعية مشهورة بحسن السمعة من الجمعيات التمثيلية تاتى بفائدة ثمينة وتساعد على اعلاء السمعة البريطانية ازاء المساعى التى تبذل لعرض الثقافة الايطالية على مصـــــر · ويبذل السنيور موسـوليني المال لاعانة الجوقات الايطالية التى تمثل رواياتها فى دار الأوبرا الملكية بالقاهرة حتى أخذ المصريون يولون وجوههم شطر ايطاليا لرؤية كل شىء فنى جميل » · وسوف نعود فيما بعد لتناول نفس هذا الموضوع عند الحديث عن زيارتى فرقة أتكنز لمصر فى عامى ١٩٢٧ و ١٩٢٨ ·

ومهما اختلفنا حول مدى فائدة مثل هذه العـــــروض الأجنبية للجمهور المصرى ، فانها دليل على الصحة والعافية الحضارية · صـــــحيح أن الأوبرا الخديوية كانت تجسيدا للنفوذ الأجنبى والامتيازات الطبقية ولكنها كانت على المدى البعيد أحد مصادر الاشعاع الثقافى فى بلادنا ·

٢ ـ هـــاملت

(أ) هاملت باللغة العربية :

من الثابت أن المسرح المصرى ظل يعتمد فى تقديمه لمسرحية هاملت على تعريب طنيوس عبده فى خلال العقد الأول وجانب كبير من العقد الثانى من القرن العشرين · ومن المؤكد أن تعريب خليل مطران الذى اعتمد عليه جورج أبيض ويوسف وهبى منذ أواخر العقد الثانى كان من اللغة الفرنسية وكما يذكر لنا مصطفى بدوى فقد آثر طنيوس عبده ـ استجابة لرغبات النظارة المصريين ـ أن يغير نهاية المسرحية المأساوية الى نهاية سعيدة حيث يظهر شبح والد هاملت ليبشر ابنه بحياة سعيدة على الأرض كما يبشره بغفران السماء له · وهكذا نرى فى تعريب طنيوس عبده أن هاملت يعتلى أريكة الملك خلفا لعمه الغادر الأثيم ·

ولعله من المفيد أن نؤكد أن معظم المعربات الشكسبيرية التى ظهرت فى مصر فى أوائل القرن العشرين لم تكن من الأصل الانجليزى مباشرة بل تمت من خلال لغة وسيطة هى اللغة الفرنسية · (يقول زكى طليمات ومصطفى بدوى أن ترجمات مطران لأعمال شكسبير المسرحية مأخوذة من ترجمات جورج ديفال لها) ·· ولم تغب هذه الحقيقة عن بال المهتمين بحركة الترجمة والتعريب حينذاك · فنحن نقرأ فى جريدة الوطن بتاريخ ٢٦ أبريل ١٩١٦ (ص ١) نبذة بعنوان « ترجمة روايات شـــكسبير » جاء فيها ما يلى : « ذكرت الاجبشــــان ميل أن روايات شكسبير التى عربت ونقلت فى مصر قد يكون اللغة التى ترجمت اليها قيمة فى فن الكتابة ولكن الروايات لم تترجم بنفس أســـلوب شكسبير الأصــلى · ولو قام اليوم شكسبير من قبره ورأى بعينه رواياته تمثل على المراسح المصرية لما عرفها ولا أدرك أنها من وضعه· وقد كان اللازم فى تعريب هذه الروايات أن تعرب من اللغة الانكليزية لا من الفرنسية · وبعد ذلك لا يمكن أن يقال يوما ما بأن فى اللغة العربية ترجمات صحيحة لروايات شكسبير · ويبدو لى أن تعريب خليل مطران لمسرحية هاملت لم يبدأ فى أن يحل محل تعريب طنيوس عبده الا فى حوالى عام ١٩١٨ · فنحن نطالع اعلانا عن الأوبرا السلطانية فى جريدة الأخبار الصادرة

فى ١٥ ديسمبر ١٩١٨ (ص ٢) فيما يلى نصه : « تمثل فرقة جورج ابيض فى مساء اليوم الأحد ١٥ ديسمبر ١٩١٨ فى الساعة الثامنة والنصف تماما رواية هملت الشهيرة تعريب خليل مطران الذى عربها خصيصا للفرقة · وهى تمثل الحكمة والبلاغة والهول وتتجلى فيها حكمة شكسبير ومواهب أبيض وبلاغة مطران · وتمتدح جريدة الأفكار بتاريخ ١٩ ديسمبر ١٩١٨ (ص ٢) تعريب خليل مطران لأنه « يظهر لأول مرة مسرحية هملت فى صورتها الأصلية الحقيقية كما وضعها شكسبير » · وفى بداية العقد الثالث (نحو عام ١٩٢٢) أصدر محام أديب هو سامى الجريدينى ترجمة جديدة لهملت يعترف الدكتور محمد عوض محمد بقيمتها فى المقدمة التى صدر بها ترجمته لهذه المسرحية التى نشرتها فى عام ١٩٧٢ الادارة الثقافية بجامعة الدول العربية · ورغم توفر ترجمات طانيوس عبده وخليل مطران وسامى الجريدينى لمسرحية هملت فان هناك ما يشير الى أن فاطمة رشدى اعتمدت فى تمثيلها لهذه المسرحية فى أواخر العقد الثالث من القرن الحالى على تعريب جديد قام به الشاعر أحمد رامى خصيصا لها · ومن الثابت أيضا أن طانيوس عبده ليس أول من عرب هاملت فقد سبقه أمين حداد وجورج مرزا الى ذلك · وتعطينا جريدة الاهرام نبذة عن هذه المعربات السابقة فتقول بتاريخ ٢٣ فبراير ١٩٠٢ (ص ٢) ان أمين حداد وجورج مرزا سبقا طانيوس عبده الى تعريب هاملت · ولكن أمين حداد لم يتمكن من نشر تعريبه · أما تعريب جورج مرزا للمسرحية الذى لم ير أيضا طريقه الى المطبعة فقد شوهه الجوق الذى قام بتمثيله لدرجة أن معرب المسرحية اضطر الى انكارها والى الاحتفاظ بها بين أوراقه عساه أن يجد فى يوم من الأيام الجوق الذى يستطيع أن يمثلها على على نحو لائق ·

ويتضح لنا من مطالعة الصحف والدوريات فى أوائل هذا القرن أن مسرحية هاملت وجدت اقبالا عظيما عليها من النظارة المصريين ، الأمر الذى حدا بالأجواق المختلفة — المعروف منها والمغمور والعربى منها والأجنبى — الى تكرار تمثيلها ، فقدمتها أبرز الفرق المعروفة آنذاك وهى فرق سلامة حجازى وسليمان القرداحى وعبد الله عكاشة وأحمد الشامى وجورج أبيض ورمسيس وفاطمة رشدى ·· ويتضح كذلك أن المسرحية — بخلاف شهداء الغرام — احتفظت بوجه عام بطابعها المأساوى وأن التغيير الذى امتد اليها لم يكن بجسامة التغيير الذى أصـــاب شهداء الغرام · ولا يستبعد أن يكون الشعب المصرى قد استوعب مأساة هملت لأنها تنهض على فكرة قريبة للغاية من ذهنه وعاداته وهى فكرة الأخذ بالثأر ·

حتى الفرق المغمورة والناشئة درجت على تمثيل مسرحية هاملت · ليس فى المدن الكبيرة فحسب بل فى المدن الصغيرة والقرى ، الأمر الذى يدل على انتشارها فى مصر على أوسع نطاق · فقد مثلها جوق ابراهيم أحمد الاسكندرى

بالاشتراك مع السيدة هيلانة فى مدينة المحلة الكبرى كما تفيد بذلك صحيفة الجوائب المصرية الصادرة فى ١٥ يونية ١٩٠٧ (ص ١) ٠

وهل يمكن للدارس أن يخامره شك فى ذيوع هاملت بين المصريين بعد أن يقرأ فى الجريدة بتاريخ ١١ فبراير ١٩١١ (ص ٥) الخبر التالى : « الجامعة التمثيلية المصرية ــ سيغادر هذا الجوق الجديد مركز بنى مزار قاصدا المنيا لاحياء ليلتين يمثل فى الأولى رواية هاملت وفى الثانية رواية السر المكنون ٠ وذلك فى ليلة الأربع ١٥ فبراير ١٩١١ والجمعة ١٧ منه ٠ ثم يعود منها الى بلدة مطاى لاحياء لياليه الأدبية الجميلة فعسى أن يلاقى من المنياويين ما عودوه من التعضيد والاقبال » ٠ بل ان جمعيات التمثيل المؤلفة من طلبة المدارس درجت أيضا على تمثيلها فالمؤيد مثلا تخبرنا بتاريخ ٧ يونية ١٩٠٩ (ص ٥) عن عزم بعض طلبة المدارس العليا والثانوية تمثيل مسرحية هاملت بدار التمثيل العربى تحت ارشاد الممثل أحمد العدل وتوجيهه ٠ وتقول مصر الفتاة بتاريخ ٢٣ يولية ١٩١١ (ص ٣) : « تمثل جمعية تقدم التمثيل الخيرية فى مساء الخميس ٣ أغسطس المقبل بالتياترو المصرى بشارع عبد العزيز رواية هاملت الشهيرة بمناظرها الجميلة وسيقوم بأهم أدوارها تلميذ لا يتجاوز الخامسة عشرة من عمره ٠ وتختم بفصل مضحك جديد وتلقى احدى الممثلات مونولوج (فتى العصر) » ٠

وتخبرنا الجريدة أيضا بتاريخ ٢ سبتمبر ١٩١٤ (ص ٣) بما يلى :
، يمثل فى مساء اليوم فى تياترو الكلوب المصرى بجوار سيدنا الحسين رواية هاملت وسيقوم بأهم أدوارها حضرة عبد الحميد أفندى عزمى ٠٠ وتكرر تمثيل مسرحية هاملت تحت رعاية كثير من الجمعيات الخيرية والأدبية مثل جمعية المساعى والتوفيق القبطية التى قدمتها فى عام ١٩٠٣ ، ومجتمع الهلال الأدبى الذى قدمها فى عام ١٩٠٥ ٠ ونحن نطالع فى جريدة الاهرام بتاريخ ١١ فبراير ١٩٠٣ (ص ٢) وصفا تفصيليا كتبه مراسل الاهرام عن تمثيل جوق سليمان قرداحى مسرحية هاملت لصالح الجمعية الخيرية للروم الكاثوليك ٠ ويؤكد هذا الوصف بما لا يدع مجالا للشك السماحة الدينية التى اتسم بها المجتمع المصرى حينذاك ٠ وفيما يلى نص الوصف الذى أورده مراسل الأهرام فى طنطا
« هاملت ــ كان المسرح فى ليلة أمس عندنا غاصا بالسادة والسيدات المحسنين والمحسنات الذين حضروا لمشاهدة تمثيل رواية (هاملت) الشهيرة اجابة لرغائب الجمعية الخيرية للروم الكاثوليك ٠ وكان فى مقدمة الجميع سعادة المفضال عمر بك رشدى مدير الغربية وكبار رجال الحكومة فى طنطا وأنه رغما عن هطول الأمطار وتراكم الأوحال كان المحسنون الكرام والمحسنات الحسان يتسابقون لحضور هذه الليلة الخيرية ويتزاحمون على الاشتراك فى هذا العمل المبرور ٠ أما الجوق المصرى ادارة حضرة البارع سليمان أفندى قرداحى الذى

قام بتمثيل هذه الرواية فقد أجاد كثيرا ولاسـيما قرداحى أفندى ممثل دور (هاملت) الذى كان لتمثيله وقع حسن فى قلوب الحضور وسرور عظيم من الجمهور . وكانت كل حركة من حركات أدواره يتتبعها ضـجيج وتصـفيق واستحسان عام وعند انتهاء الفصل الثانى من الرواية وقف حضرة الفاضـل والمحامى البارع حبيب أفندى زين فارتجل خطابا شائقا استهله بأبيات من الشعر خص بها سمو الأمير العزيز وسعادة المدير والجمهور بالشكر ثم تطرق لذكر فوائد الجمعيات الخيرية وما لها من الفضل على الهيئة الاجتماعية ، وألمح الى بيان ما يجب على الانسان من عمل البر والاحسان وامتدح حضرات أعضـاء الجمعية وأثنى على الجمهور وختم خطابه بتكرار الدعاء للجناب الخديوى المعظم ولسعادة مدير الغربية فصفق له الحضور سرورا واستحسانا . وبعد انتهاء الفصل الثالث انبرى حضرة الفاضل المحامى المشهور نقولا أفندى أرقش فارتجل خطابا نفيسا عدد فيه مناقب المحسنين الكرام والمحسنات الحسان وشكر كل من تبرع وجاد وساعد وخدم الجمعية الخيرية القائمة بخدمة الفقير . وختم خطابه بدعاء مستطاب للجناب الخديوى المعظم ولسعادة مدير الغربيةو للحضور فقوبل دعاؤه بهتاف الاستحسان والسرور . وبعد انتهاء الفصل الرابع تلا بلسـان حضرات وكلاء الكنيسة وأعضاء الجمعية الخيرية خطاب شكر وثناء لجميع من أهتم بمساعدة الجمعية وقام بخدمة الانسانية وعمل الخير لمساعدة الفقير وامتدح غيرة سعادة مدير الغربية المحبوب لتشريفه الحفلة وشكر حضرات الخطيبين البارعين وأثنى على مهارة الجوق لاتقان تمثيله » .

ويتضح لنا من خبر أوردته جريدة الأهرام بتاريخ ٧ سبتمبر ١٩٠٧ (ص ٣) أن جوق الشيخ أحمد الشامى المعروف بجوق الاتحاد الوطنى مثل هاملت فى بنها وأن هذا الشيخ رغبة منه فى استمالة الأهالى اليه قام بتلاوة آيات من القرآن الكريم فى مساجد بنها فى اليوم السابق على التمثيل . كتب مراسل الأهرام فى بنها يقول : « وقد تكرم حضرة المومأ اليه بتلاوة سورة الكهف أمس فى مسجد سيدى عبد الله النجار فأطرب المصلين برخامة صوته الجميل وكان المسجد مزدحما بجمع غفير اكراما لتشريف هذا الفاضل » .

واشتهر سلامة حجازى بتمثيل مسرحية هاملت . فضلا عن أن جريدة الوطن تخبرنا بتاريخ ٢١ فبراير ١٩١٢ بأن الشيخ حجازى مثل مسرحية أخرى تعارضها هى مسرحية سميراميس تقول جريدة الوطن (ص ٤) : « ستمثل فى مساء الاثنين ٤ مارس المقبل بتياترو الشـيخ سـلامة حجازى رواية (الملكة سميراميس » الشهيرة وهى رواية جديدة لم يمثلها جوق من الأجواق العربية ووضعها فولتير الشهير معارضا رواية هاملت التى وضـعها شـكسبير .. وستلقى فى تلك الليلة الخطب والقصائد الرنانة من حضرة الفاضلين اسماعيل

بك عاصم وسيد أفندى محمد ناظر الكلية الأهلية وغيرهما من الفضلاء والأدباء • ويطرب الجمهور بعض المشهورين بالصوت الرخيم من رجال وسيدات • » وعلى أية حال ، صارت قصائد سلامة حجازى التى لحنها فى هاملت فتنة الأسماع ومن بينها قصيدتا « عم يخون وأم لا وفاء لها » و « دهر مصائبه عندى بلا عدد » • وأتقن الشيخ سلامة دور هاملت واشتهر به مثلما اشتهر جورج أبيض فى دور عطيل • ولم يتمكن معاصـــروه وخلفاؤه أمثال آل عكاشة وجورج أبيض من التحرر من الأسلوب الغنائى الذى اتبعه الشيخ سلامة فى تقديم تراجيديا شكسبير على المسرح • وكان من السهل على العكاكشة أن يحذوا حذو الشيخ ســـلامة لأن أصواتهم كانت تصلح للغناء بدرجات متفاوتة • يقول المؤيد عن تمثيل جوق عكاشة مسرحية هاملت بتاريخ ٢١ أغسطس ١٩١٤ (ص ٧) : « ويتخلل التمثيل مونولوجات ينشدها عبد الله عكاشة وأخواه زكى وعبد الحميد بأصواتهم الرخيمة وتقدم أيضا فصول سينماتوغراف » • أما جورج أبيض فلم تكن عقيرته تصلح للغناء • ومن ثم كثيرا ما كان يعهد الى المطرب حامد مرسى بالغناء بين الفصول ولابد أن جورج أبيض بذل جهدا جبارا حتى أمكنه شيئا فشيئا أن يقلل من أهمية الغناء فى التراجيديا الشكسبيرية • وساعد على ذلك بطبيعة الحال أن يوسف وهبى أيضا لا يتمتع بالقدرة على الغناء •

أضف الى هذا الزيادة المطردة فى نسبة المتعلمين المصريين الذين يقرأون شكسبير فى أصوله الانجليزية وتأثر الفرق المصرية بالفرق الأجنبية التى تفد الى مصر وخاصة بفرقة أتكنز الانجليزية فى كيفية اخراج التراجيديات الشكسبيرية على المسرح • وفى نهاية العقد الثالث من القرن الحالى انحسر دور الطرب والغناء أثناء تقديم المآسى انحسارا واضحا ، ولكنه لم يقيض له الاختفاء تماما حتى النقد المسرحى الذى نشرته الصحف والمجلات بدأ فى نهاية هذا العقد يولى قدرا أكبر من الاهتمام بالتكنيك المسرحى • وفى هذه الفترة اشترك جورج أبيض مع يوسف وهبى فى تقديم بعض المآسى الشكسبيرية • فمثل يوسف وهبى دور هاملت وأخرج المسرحية على نحو لم يرق فى عين مجلة روزاليوسف التى كتبت بتاريخ ٢١ أغسطس ١٩٢٨ (ص ١٨ ــ ١٩) تسخر من اخراجه بقولها : « هناك رأى قد يكون فيه شيء من السخرية • رأى يقول ان كل من يمثل دور هاملت لابد أن ينجح مادام النقاد فى أمريكا وأوربا لم يتفقوا حتى اليوم على شخصية هاملت وماهيته وحقيقة أخلاقه ونفسيته كما أرادها وكما رسمها شكسبير • فكل اخراج لهذا الدور الشهير يجد طائفة من النقاد تصفق له وتقول هذا هو هاملت كما أراده شكسبير » •

وأوردت مجلة العروسة بتاريخ ١٣ نوفمبر ١٩٢٩ خبرا مفاده أن عزيز عيد بصدد اخراج هاملت على نحو فنى جديد وأن السيدة فاطمة رشدى ستمثل دور

هاملت تقول العروسة (ص ١٦) : ـ « ومما يذكر بهذه المناسبة أن السيدة فاطمة رشدى تقصد ويوسف أفندى حسن حديقة الأزبكية كل يوم لتتعلم المبارزة على صورة صحيحة » .

وفى ٢٨ نوفمبر عام ١٩٢٩ نشرت مجلة المستقبل (عدد ٨٤) هجوما شديد الوطأة على فاطمة رشدى وعلى اخراج عزيز عيد لمسرحية هاملت . تقول مجلة المستقبل (ص ٢٠) فى تهكم : « ان فنان مصر الوحيد الأستاذ عزيز عيد سيخالف فى اخراج الرواية جميع مسارح العالم سواء الفرنسى منها أو الانجليزى أو الألمانى . ذهبنا لنرى هذه (المخالفة) العجيبة فما وجدنا جديدا ولا لمحنا خروجا عن المعروف . ولكن الذين رأوا الرواية أول يوم مثلت فيه قالوا ان عزيز عيد لم يظهر (شبح) أبى هاملت على المسرح بتاتا لأنه أراد أن يصوره فى مخيلة الجمهور ويوهم النظارة أنهناك شبحا ظاهرا من غير أن يظهره . ففشلت التجربة وسقطت المحاولة . وكان حظ (التفانين) الخيبة المريرة وعاد (فنان مصر الوحيد) الى اظهار الشبح على المسرح بدون أن يخالف المسرح الانجليزى أو الألمانى أو الفرنسى كما زعم . ولو أن كاتب تلك السطور أدرك أن هذا الأسلوب فى الاخراج ليس بدعا بل انه عودة الى المسرح الاليزابيثى فى القرن السادس عشر الذى اعتمد على خيال النظارة أكثر مما اعتمد على ما يقدمه لهم من مشاهد تتفق مع الواقع لخفف بعض الشىء من قسوة سخريته من اخراج عزيز عيد الجديد . وتتناول مجلة المستقبل تمثيل فاطمة رشدى التى لعبت دور هاملت فتصفه بالمسخ والتشويه ، وأنها أظهرت على مسرح الأوبرا الملكية المصرية سلوكا يذكرنا بأخلاق السوقة من أبناء الحارات والعطوف وتشويحات حثالة الناس واشـــاراتهم . وتختتم المجلة نقدها اللاذع بقولها ان فاطمة رشدى (التى لعبت سيدة فهمى أمامها دور أوفيليا) أثبتت كفاءة نادرة فى التهريج وانها اشتركت مع عزيز عيد فى تحويل مأساة شكسبير الى مسخ هازل يثير الضحك .

وفى عام ١٩٣٠ مثلت فاطمة رشدى هاملت على مســـرح حديقة الأزبكية لصالح جمعية الدفاع عن فلسطين ومن أجل اغاثة الفلسطينين المنكوبين . وقد أوردت صحيفة السياسة بتاريخ ٧ يناير ١٩٣٠ وصفا تفصيليا لهذا العرض المسرحى . تقول السياسة (ص ٣) ان مراقبة قلم المطبوعات منعت القاء الخطب والقصائد السياسية أثناء فترات الاستراحة حتى لا يتحول العرض المسرحى الى احتفال سياسى . ولهذا وعدت جمعية الدفاع عن فلسطين المشرفة على تنظيم الحفل نشر هذه الخطب والقصـــائد فى الصـــحف والمجلات . وتمتدح جريدة السياسة نجاح فرقة فاطمة رشدى فى تمثيل هاملت نجاحا لا بأس به ، ولكنها تبدى بعض التحفظات على الأداء فتعيب على بشـــارة واكيم الذى لعب دور بولونيوس أنه أدخل على هذاالدور الجاد كما رسمه شكسبير جوانب كوميدية

ليس لها وجود فى الأصل • وتحمل هذه الصحيفة مسئولية فشل المسرحية على عاتق مخرجها عزيز عيد • وتقول السياسة عن منسى فهمى الذى لعب دور عم هاملت : « كان من أحسن المواقف له تأنيبه لنفسه على قتل أخيه ومحاولة التخلص من ذكرى الجريمة بالصلوات • كذلك فقد أبدع فى اغراء لايرتس ابن بولونيوس على الانتقام لأبيه وأخته من هاملت • وهو أول ممثل يجيد نطق الاسماء الافرنجية ولايزل لسانه فى اللغة العربية • وهما ميزتان ينفرد بهما دون بقية الممثلين فى جميع الفرق التمثيلية • »ويمتدح ناقد السياسة الفنى الممثلة الناشئة سيدة فهمى فى دور أوفيليا لأنها «أجادت دورها اجادة تامة وعلى الأخص عندما أصيبت بالجنون » • ووصف هذا الناقد المسرحى دور لايرتس الذى لعبه يوسف حسنى بالضعف فى تمثيل دور الموتور الذى يسعى الى الأخذ بالثأر من صديقه هاملت وخاصة بعد غرق أخته أوفيليا • كما أنه أنحى باللائمة على مرجريت نجار التى لعبت دور الملكة لأنه لم يظهر عليها أى نوع من الجزع لمصرع زوجها على يد أخيه الذى تزوجت منه فيما بعد • ولعل أهم نقد وجهه حنفى عامر ـ ناقد السياسة الفنى ـ لفاطمة رشدى التى لعبت دور هاملت أن القاءها كان أسرع مما ينبغى وأنها تصرفت بطريقة تثير شكوك الملك وهى تراقبه أثناء مشاهدته تمثيل جريمته تمثيلا صادقا • ورغم ثناء ناقد السياسة الفنى على عزيز عيد فانه يعيب على اخراجه : « تكرار تمثيل قصة قتل الملك فى البلاط مرتين : مرة تمثيلا صامتا أعقبتها مرة أخرى تمثيلا ناطقا • لا نرى موجبا لهذا التكرار وكان يصح الاكتفاء بالتمثيل مرة واحدة • وهذا يتفق وتأليف الرواية • وهناك نقطة أخرى لم يكن الاخراج فيها قويا وذلك عند المبارزة • فقد كان المتفق عليه بين الملك ولايرتس أن يعد الملك له سيفا مسموما حتى اذا ما طعن به هاملت لم ينج من الموت • ولكن الذى حصل أن جىء بالسيوف واختار هاملت سيفه أولا وتبعه لايرتس يبحث من بين السيوف عن السيف المسموم حتى عثر عليه • ووجه الضعف أنه لم توضع طريقة محكمة يستطيع بها لايرتس اختيار السيف المسموم أمام النظارة بشكل واضح » •

(ب) هاملت باللغة التركية :

فى عام ١٩٢٨ وفدت الى مصر فرقة دار البدائع التركية لتقدم بعض عروضها المسرحية على مسرح الكورسال فى القاهرة ثم على مسرح الهمبرا بالاسكندرية قبل أن تعود الى الآستانة • تقول جريدة الاتحاد بتاريخ ١٧ أبريل ١٩٢٨ (ص ٥) : « هذه الفرقة مؤلفة من ١٠ ممثلين و ٦ ممثلات وملقن بادارة أرطغول محسن بك ، وفى مقدمة نوابغها وصفى رضا وحسن كمال وأمين بليغ والسيدات بديعة موحد هانم وشاذى محمود هانم وفاخرة هانم » • ومن حديث

أجراه الممثل ادمون تويما مع الممثلة الأولى فى هذه الفرقة بديعة هانم موحد نشرته مجلة الناقد فى ٢٣ أبريل ١٩٢٨ (ص ١٠ ـ ١٢) نعرف أن أباها ـ وهو موظف سابق فى محكمة الاستئناف ـ مصرى الجنسية ، وأن أمها شركسية ، وأنها تتقن الفرنسية واليونانية الى جانب التركية · وقد شاء لها القدر أن تتزوج من ممثل شجعها على احتراف التمثيل · واشتركت بديعة هانم موحد مع زوجها فى اقتباس بعض الروايات الفرنسية وصـــياغتها باللغة التركية فى قالب يوافق ذوق بنى وطنها · ولم يكن فى تركيا حين احترفت بديعة هانم التمثيل سوى فرقتين مسرحيتين احداهما أرمنيه والأخرى تركية تحمل اسم الفرقة الوطنية ويرأسها برهان الدين الذى له يد طولى على فن التمثيل اذ أنه شجع العائلات الشريفة على احتراف التمثيل · وتقول مجلة الناقد ان ممثل الفرقة الأول رجل اسمه غالب بك · ومن المهم ان نعرف أن فرقة البدائع التركية قدمت هاملت باللغة التركية على خشبة المسرح المصرى · ونستدل مما كتبته مجلة الصباح بتاريخ ٧ مايو ١٩٢٨ أنه كان هناك فى تلك الفترة أسلوبان لاخراج هذه المسرحية ·· أسلوب يتميز بالصخب والصياح والضجيج وأسلوب آخر ينحى منحى الأداء الطبيعى الهادىء · ويزعم الناقد الفنى لمجلة الصباح (ص ٢٠) أن الفرقة التركية كانت أكثر توفيقا فى اخراج هاملت من فرقة أتكنز الانجليزية نفسها ·· وتصف مجلة الصباح الطريقة التركية فى الاخراج بأنها تقوم على « التزام الممثل فى دوره حد الطبيعة من غير مغالاة ولا تمدد فى الالقاء أو التضخيم فى الصوت واحداث الاستفزاز بالضجة والصيحات » · وتذكر مجلة الصـــباح أن الفرقة التركية قامت بحفظ الأدوار حفظا جيدا « حتى أن الملقن بين الكواليس يكاد لا ينطق بكلمة واحدة فى كل فصل » · وفى حديث أجرته مجلة روزاليوسف مع مدير الفرقة ارطغول محسن وممثلتها الأولى بديعة هانم بتاريخ ٢٤ أبريل ١٩٢٨ (ص ١٦ ـ ١٧) نعرف أن فرقة البدائع هى الفرقة الرسمية فى تركيا وأن بلدية الآستانةتنفق عليها ، وأن هذه الفرقة تعتزم تقديم الدراما والتراجيديا والفودفيل والكلاسيك فى مصر · ويعترف مدير هذه الفرقة بعدم وجود مسرحية واحدة مؤلفه باللغة التركية ، الأمر الذى اضطر المسرح التركى الى الاعتماد التام على المسرحيات الأجنبية المنقولة الى التركية · وأدلى مدير الفرقة التركية ـ وهو رجل أعزب ـ بتصريح فاجر وصفيق الى مندوب روزاليوسف يقول فيه : « أعلم يا صديقى أننى رجل مستهتر وأميل كثيرا الى معاشرة النساء ، فان لم أجد الجميلة استعضت عنها بالقبيحة وان لم أجد الصبية فلتكن العجوز · وأميل بنوع خاص الى الخادمات وأفضلهن كثيرا عن نســـاء الطبقة الراقية · وقد ولعت بعشقهن منذ كان عمرى خمسة عشر عاما » · وتقول بديعة هانم موحد انها أعجبت بالتمثيل على مسرح رمسيس وبخاصة تمثيل السيدة زينب صدقى التى تعرف اللغة التركية فهى فى نظرها « سيدة عذبة الحديث رشيقة خفيفة الروح » ·

ولعل من المهم أن نعرف أن الفرقة التركية حضرت الى مصر لأول مرة على نفقتها الخاصة رغبة منها فى توثيق عرى الصداقة بين الشعب التركى والشعب المصـــــــرى ·

(ج) هاملت باللغة الأرمنية :

كانت زيارات الفرق الأرمنية الى مصر متكررة شأنها فى ذلك شأن سائر الفرق الأجنبية · وليس فى ذلك أية غرابة ، فان الأرمن المقيمين فى مصر كانوا الى جانب الشوام وبعض المسيحيين من أوائل الذين ساهموا فى النشاط المسرحى فيها فى وقت كان التمثيل وخاصة بين النساء يعتبر عملا فاضحا · وقد أوردت مجلة الناقد بتاريخ ٢٧ فبراير ١٩٢٨ (ص ٢٠) مقالا بعنوان « ممثل أرمنى كبير ـ ظريفيان فى دور هاملت » · ولم يعتمد ظريفيان فى تقديمه لهذه المسرحية على جوق محترف · ولكنه استعان بفريق من الهواة من الجالية الأرمنية التى تعيش فى مصر · واستطاع ظريفيان رغم تقدمه فى السن أن يمثل دور هاملت باقتدار · تقول مجلة الناقد فى هذا الشأن : « وظريفيان ليس من الممثلين الشبان الذين يساعدهم سنهم على أداء مثل هذه الأدوار · فهو كهل تظهر عليه وطأة السنين ومع ذلك فقد كافح فتوة دوره كفاحا خرج منه فائزا منصورا · وهذا ما يضاعف اعجابنا به » · وهو أمر يذكرنا بالشيخ سلامة حجازى الذى ظل يمثل روميو وهاملت حتى وقت متأخر من عمره · وقامت السيدة فالانتين ـ وهى امرأة تتمتع بصوت رخيم ـ بدور أوفيليا · « وهناك ممثلة أخرى قامت بدور الملكة يعرفها الجمهور ويصفق لها فى المسارح العربية وهى السيدة احسان كامل ـ أو اذا شئت فسمها باسمها الأرمنى فارتانوس برتغيان · فقد كانت عاملا عظيما من عوامل النجاح فى رواية هاملت » ·

٣ ـ عطيـــل

فى مطلع هذا القرن كان المسرح المصرى يقدم مسرحية عطيل بصورة متكررة ليس فى القاهرة والاسكندرية فحسب ولكن فى مسارح الأقاليم أيضا تحت أسماء مختلفة فهى تعرف بعطيل أو أوتللو أحيانا وبالقائد المغربى أحيانا وحيل الرجال أحيانا أخرى ٠ وأحيانا كانت هذه المسرحية تعرف باسم عربى صرف هو عطاء الله ٠ وعرب المصريون اسماء بعض شخصياتها فأطلقوا اسم يعقوب على ياجو وقصى على كاسيو ٠ وقد سبق للمسرح المصرى ـ كما يقول مصطفى بدوى ـ أن عرب بعض شخصيات « العاصفة » فأطلق اسم غلبان أو عريان على آريل وعاذر على أدريان وعالونزو على ألونزو ٠ وظل المسرح المصرى لا يستقر على تسمية واحدة لهذه المسرحية لأكثر من عقد حتى اعتلى جورج أبيض خشـــبة المسرح فى العقد الثانى واشتهر بتقديم دور عطيل عليها ٠ وبلغت حكاية المنديل الذى قدمه اياجو الخبيث من الشـــهرة والذيوع جعلها معروفة لدى الخاص والعام فى طول البلاد وعرضها ٠ مثل سلامة حجازى هذه المسرحية باســـم « أوتللو » كما تفيد بذلك جريدة المؤيد الصادرة فى ١ أبريل ١٩٠٢ (ص ٦) ٠ ومثلها بهذا الاسم أيضا جوق سليمان قرداحى كما جاء فى الأهرام بتاريخ ٥ فبراير ١٩٠٤ (ص ٢) وجمعية الابتهاج الأدبى فى ملعب زيزنيا كما جاء فى جريدة البصير الصادرة فى ٢٦ أبريل ١٩٠١ (ص ٢) ٠ فضلا عن الفرق الأجنبية التى كانت تمثل فى الأوبرا الخديوية ٠ وكان جوق قرداحى يقدمها أحيانا بعنوان « المحتال والقائد المغربى » (وبطبيعة الحال المحتال هو اياجو والقائد المغربى هو عطيل) كما تدل على ذلك صحيفة المقطم فى ٢٠ يناير ١٩٠٣ (ص ٣) ٠ وتخبرنا الأهرام بتاريخ ٢٠ أبريل ١٩٠٦ (ص ٢) أن جوق قرداحى مثل « القائد المغربى » فى أسيوط ٠

بدأ جورج أبيض حياته المسرحية فى عام ١٩١٢ بتقديم ثلاث مسرحيات هى أوديب الملك ولويس الحادى عشر وعطيل فى يونية من ذلك العام تحت رعاية الأمير عمر طوسون وفى حضور حسين باشا كامل وعزيز باشا عزت من أجل الأعمال الخيرية . تقول صحيفة المؤيد بتاريخ ٨ يونية ١٩١٢ ان ثلاث فرق مسرحية وهى فرقة جورج أبيض وفرقة عبد الله عكاشة وفرقة فولى اشتركت فى هذه المناسبة الخيرية . ويخبرنا المؤيد (ص ٥) : « وفى خلال الفصول انشد شاعر الرقة والابداع خليل أفندى مطران قصيدة من درر القول والقى حضرة عزتللو الفاضل نعوم بك شقير قصيدة فى شكر الشام لمصر وتلاه سعادة سليم بك ثابت من أعيان سوريا فارتجل خطابا توسع فيه يشرح اخاء القطرين وارتباطهما . وكان يقدم الشعراء والخطباء الى الحضور سعادة المفضال رفيق بك العظم الذى تولى هو وصاحبا السعادة سليم بك ثابت واسكندر بك طراد بيع الهدايا بالمزاد العلنى فكان صاحبا الدولة الأميران عمر باشا طوسون وحسين باشا كامل وسعادة عزيز باشا عزت أول المروجين لهذا المزاد الخيرى » . وبظهور جورج أبيض لم يجد الأدباء أمثال مطران ومحمد تيمور وصالح جودت حرجا فى الكتابة للمسرح أو الكتابة عن المسرح . وشجع أبيض الشباب المتعلم أمثال زكى طليمات ومحمد عبد القدوس والشاعر الأديب فؤاد سليم على الانخراط فى التمثيل . ورغم تقدير محمد تيمور لفن جورج أبيض فانه يعيب عليه أمرين : أولهما عدم حرصه وأفراد جوقته على حفظ أدوارهم . وثانيهما تكاسله كلما اطمئن الى نجاحه ، الأمر الذى يؤدى به الى الفشل وانفضاض الجمهور عنه أحيانا . ولكن محمد تيمور يعترف بأن هذا الفشل كان يحفزه دائما للمقاومة والتحدى حتى يتحقق له النجاح من جديد . وتخبرنا الجريدة بتاريخ ٢٠ اكتوبر ١٩١١ (ص ٥ ، ٦) أنه « من عادات جورج أفندى فى التمثيل أنه يدمدم عند مواقف الغضب . ونرى ذلك فى تمثيله البديع للويس الحادى عشر وفى عطيل وغيرهما . وتفيد جريدة الوطن بتاريخ ١١ اكتوبر ١٩١٢ (ص ٦) ان جورج أبيض مثل عطيل فى تياترو عباس أمام السيدة ابريز استانى التى لعبت دور ديدمونة ، ومريم سماط فى دور اميليا وصيفة ديدمونة (وزوجة اياجو) ، وعزيز عيد فى دور ياجو . ويقول الوطن انه ليس عسيرا على جوق أبيض أن يحرز تقدما تحت ادارة على أفندى يوسف وسليم أفندى أبيض وبتعضيد من شريكه عبد الرازق بك عنايت . وتصف جريدة الوطن بتاريخ ١٠ أكتوبر ١٩١٢ (ص ١) الممثلة مريم سماط بأنها نابغة الممثلات . « فان الذى يراها وهى تمثل يتصور أنه يرى حقيقة لا تمثيلا ، فهى حقيقية فى حركاتها تعملها بغير تكلف فصيحة فى منطقها جهورية فى صوتها توقع كلماتها توقيعها الطبيعى » .

من المؤكد أن المسرح المصرى على يد جورج أبيض بدأ يتخلى تدريجيا عن الغناء كضرورة مسرحية . والدليل على ذلك ما جاء فى جريدة الاكسبريس بتاريخ

١٩ مايو ١٩١٢ · يقول الاكسبريس (ص ٢) ان الشعب السكندرى أقبل اقبالا عظيما على حضور مسرحيات جورج أبيض فى مسرح الحمراء » · بل انه برهن على أنه يقدر الشيء الحسن فلا يتأخر عن مساعدته ويعجبه التمثيل الراقى فيقبل عليه لا كما كان يقول بعضهم من أنه لا يحب من التمثيل الا الغناء الذى تعوده من الشيخ سلامة حجازى ، لأنه لو كان ذلك صحيحا ما اكتظ مسرح الحمراء حتى لم يبق فيه موضع لقدم » · ولكن من الخطل أن نعتقد أن المسرح المصرى تخلص بسهولة من تأثير غناء الشيخ سلامة فيه · حتى جوق أبيض نفسه لم يستطع أن يتخلص من هذا الأثر لفترة من الزمن · فقد حرص هو الآخر على تقديم المشهيات الغنائية والموسيقية لاغراء الجمهور بمشاهدة عروضـــه · وفى بادىء الأمر لم يشفع لجورج أبيض أنه كان كما وصفته المحروسة بتاريخ ٢٣ أبريل ١٩١٢ (ص ٢) فتى « محب لفنه وله صوت جميل ـ صوت رجل يشعر ويفكر ـ تتمشى فيه العواطف كما تسير التأثيرات التى يحدثها هذا الصوت فى قلب المصغى اليه · صوت هائل فى الغضب ، مبك فى المحزن ، لطيف فى الحديث ، عذب فى الرقة · وهو مع هذا فصيح المنطق ، جميل اللهجة ، سهل الالقاء » · ولم يشفع له أيضا أن تمثيله مسرحية عطيل كان يعتمد على تعريب خليل مطران لها ، وان سائر الصحف استقبلت هذا التعريب ـ الذى أهداه صاحبه الى صديق له اسمه نجيب بسترس ـ بالتهليل والتكبير · كتبت جريدة المحروسة بتاريخ ١١ يونية ١٩١٢ (ص ٣) تقول : « أهدتنا مكتبة المعارف لصاحبها الأديب نجيب أفندى ديمترى رواية عطيل التى طبعتها أخيرا · وهى الرواية الفذة التى حازت استحسانا كبيرا · كيف لا وواضعها شـــكسبير ومخرجها الى العربية الكاتب خليل أفندى مطران وممثلها الجوق العربى الجديد الذى ينهض بالتمثيل النهضة الكبرى وهو جوق جورج أبيض » · فقد اضطر جورج أبيض الى اللجوء الى الغناء والموسيقى والرقص كى يجتذب الجمهور الى مسرحه · ولعله توسل فى ذلك الى الرقص أكثر من أى شيء آخر · كان سلامة حجازى يشدو له أيام أن ضمهما سويا جوق واحد · وبعد انفصالهما التجأ جورج أبيض الى كامل الخلعى ليقدم ألحانه الى الحاضرين · وكما ذكرنا ، كان أبيض كثيرا ما يستعين بحامد مرسى ليطرب له الحاضرين · فضلا عن أن الفرقة الموسيقية كانت تصدح خلال الفصول · يقول المندوب الفنى للاكسبريس بتاريخ ١٩ مايو ١٩١٢ (ص ٢) : « سرنى أن بعض العائلات المصرية حضرت أيضا وشاهدت التمثيل فأعجبها ، الا شيء واحد أســـاءها وهو رقص فتيات باريس ونابولى الذى كان على (المكشوف) » · ولم يكن الرقص مجرد فقرة تقدم بين الفصول بل كان جزءا لا يتجزأ من تمثيل جوق أبيض لمسرحية عطيل · وراق هذا الرقص فى عيون الرجال فصفقوا له تصفيقا مدويا مطالبين باعادته ، الأمر الذى بذر بذور الشقاق والغيرة فى قلوب بعض السيدات على أزواجهن · وتقول جريدة الاكسبريس المشار

اليها ان احدى الهوانم من الحاضرات علقت على هذا الرقص بقولها : « أنهم كانوا فى الماضى يعيبون الغناء على الشيخ سلامة حجازى ويقولون ان الاقبال عليه لصوته فقط · والآن هم يتصيدون الناس بالرقص والراقصات فيصرفونهم عن التمثيل الى الرقص » ·

وبالرغم مما أصـــــابه جورج أبيض من نجاح باهر ومما قدمه جوقه من مشهيات غنائية وموسيقية وراقصة ، فان الجمهور كان يزور عنه أحيانا بسبب عزوف الطبقة العليا عنه من ناحية وانصراف الطبقة السفلى الى مسارح الهزل الغليظ · ويتضح لنا هذا من مقال نشــره عبد العزيز حمدى فى جريدة اللواء بتاريخ ٣ أبريل ١٩١٢ (ص ٢) · ويعزو عبد العزيز حمدى الســـــبب فى خلو مسرح أبيض أحيانا من النظارة الى أنه لا يروق فى عيون العوام · ومن ثم فان أمله يتلخص فى اجتذاب الطبقة العليا والطبقة المتوسطة اليه · وهكذا لا يبقى أمام أبيض سوى خيار واحد يتلخص فى السعى نحو اجتذاب الطبقة المتوسطة · ولكن مشكلة الطبقة المتوسطة أنها تعودت على التمثيل مقترنا بالأناشيد والأغانى والألحان · ويرى عبد العزيز حمدى أيضا أن قلة عدد المسرحيات فى ريبرتوار جوق أبيض أدت الى تكرار تمثيلها ، الأمر الذى أصاب النظارة بالملل ، ودفعهم منذ البداية الى الانفضاض من حوله · فهو ليس فى جعبته ما يقدمه اليهم سوى ثلاث مسرحيات هى كما أسلفنا أوديب الملك ولويس الحادى عشر وعطيل · فاضطر الى تمثيل كل واحدة منها سبع مرات تقريبا فى مدة لا تزيد عن الشهر · ولا يخفى ما يستولى على النفوس من الســـــآمة من كثرة التكرار فى مثل هذه الأحـــوال · ولهذا يقترح عبد العـــــزيز حمدى على جوق أبيض أن يحتفظ فى ريبرتواره بعدة مسرحيات درءا للسآمة والملل ، وأن يستبدل الرقص فى حفلاته بانشاد بعض القصائد الأدبية : « وكما أوجد للرقص مكانا فى خلال التمثيل كان يمكنه ايجاد مكان لانشاد بعض القصائد الأدبية التى تأخذ بمجامع القلوب أو على الأقل من خلال الفصول لأن تأثير الأدب على السمع أكبر من تأثير الرقص على نفوس الأدباء » ·

كتب محمد أمين مقالا قيما ــ أتفق معه فيما يذهب اليه ــ فى « الجريدة » الصادرة بتاريخ ٣٠ سبتمبر ١٩١٢ (ص ١ ، ٢) · ويتناول هذا المقال مسرحية عطيل التى مثلها جوق جورج أبيض من حيث الترجمة والتمثيل والاخراج ·· يقول محمد أمين ــ وهو فى ذلك محق ــ ان تعريب مطران رغم قيمته الأدبية الكبيرة يصلح للقراءة فقط ولا يصلح للتمثيل : « أنا لا أتردد فى القول ان أسلوب مطران الانشائى الشديد التماسك المتين البناء ذا الجمل الكثيرة الاســـــتعارة الجزلة الألفاظ ــ هذا الأسلوب لا يصلح أن يكون أسلوب رواية تمثل فى المسارح العربية بل يصلح أن يكون أسلوب مقالة فى الأدب تضرب فى الخيال الشعرى بسهم وافر

أو أسلوب قطعة تكتب للخاصة وأهل الأدب • ونتبين ذلك جليا من لهجة الممثلين فى تلك الرواية فانهم يسردون عباراتها سردا متدفقا من أفواههم لا يقدرون أن يزنوها على حركاتهم ونغمات أصواتهم اذ ان العبارات الخطابية والتمثيلية تختلف بعض الاختلاف عن العبارات الكتابية ، لأن الأولى يجب أن تكون مستقلة الأجزاء بعض الاستقلال ليستطيع الخطيب أو الممثل أن يوفق بين عباراته وحركاته واشاراته • أما الثانية فهى محل لتدبيج الألفاظ وتركيب الجمل ووصل بعضها ببعض • وقد ظهر لكل من شهد تمثيل رواية لويس الحادى عشر ورواية عطيل أن عبارات الأولى تسيل من أفواه الممثلين سيلا وعبارات الثانية تدور فى حلوقهم وتخرج من أفواههم بقعقعة شديدة كدوى الطلقات النارية » • ويعيب محمد أمين على ما فى ترجمة خليل مطران لعطيل من غريب الكنايات والتشبيهات ، كما يعيب على هندسة انشاء المسارح المصرية عدم عنايتها بتوزيع الأصوات توزيعا منسجما ، الأمر الذى يزيد من قعقعة وطنين الكلمات التى تخرج من أفواه الممثلين وينحى محمد أمين باللائمة على جوق أبيض لحشره الرقص والغناء ابتغاء ارضاء النظارة • فيقول : « لا يخفى أن رقص الشعب فى فرنسا فى عهد لويس الحادى عشر يخالف الرقص فى جزيرة قبرص والبندقية فى عهد الدولة الرومانية • ولا يقبل فى هذا عذر من يعتذر بأن الداعى لذلك هو ارضاء العامة ، فان ارضاء الفن مقدم على ارضاء العامة ولو كان فى ذلك بعض التضحية • ومثل خروج أحد الممثلين بين فصلين بملابس التمثيل ليلقى قصيدة فى مدح الحاضرين • ومثل القاء مدير الجوقة لقصيدة فرنسية (مونولوج) بين فصول رواية عربية وهو بزى قائد مغربى مما لا يقبله الذوق السليم » • أضف الى هذا أن محمد أمين يعيب على الممثلين والممثلات كثرة ما ورد على ألسنتهم من أخطاء فى النحو والاعراب • والرأى عند هذا الناقد أن عزيز عيد مفطور على الكوميديا ، ومن ثم فانه لا يصلح لأداء دور ياجو • يقول محمد أمين فى هذا الشأن : « ومما لاحظته اعطاء دور الواشى (ياجو) لعزيز عيد • وهو لا يناسب عيد لأنه دور رجل ذى دهاء وحيلة ومكر • وعيد رجل ذو دعابة وفكاهة فطرية » • ولكن محمد أمين يعتقد أن جورج أبيض نجح فى أداء دوره : « ان أبيض أجاد تمثيل دوره كل الاجادة » • وقد زاده كمالا فى اجادته ضخامة جسمه وشدة صوته وقرب لهجته من لهجة المغاربة • وهذه بعض الصفات اللازم توفرها فى من يمثل دور عطيل » •

واذا كان جورج أبيض قد تعثرت خطاه قبل نشوب الحرب العالمية الأولى فى عام ١٩١٤ فانه أصيب بنكسة مع بداية هذه الحرب استمرت عدة سنوات • ولعل هذا ما دفعه الى الاتفاق مع الشيخ سلامة حجازى الذى بدأ المرض يتسلل الى جسده على تكوين جوق باسميهما ضم اليه الممثل البارع محمد بهجت الذى قيل عنه أنه استطاع أن يصبح ندا لجورج أبيض فى تمثيل بعض الأدوار فى

مسرحيات شكسبير التراجيدية . وترجع النكسة التى اصابت أبيض فى الأساس الى استشراء التمثيل الهزلى فى مصر وانتشاره بشكل وبائى الى درجة افزعت مثقفى الآمة الذين هبوا لمقاومته ودرء اخطاره . ووصـــل التمثيل الهزلى الى ذروته قرب نهاية العقد الثانى من القرن الحالى . وأصبح الناس يقبلون اقبالا عظيما على مسرح الريحانى ومسرح البربرى على الكسـار) . ولعل هـذا الزحف الكوميدى الرهيب هو الذى دفع جورج أبيض الى أن يخرج عما تؤهله له طبيعته وأن يمثل مسرحيات كوميدية لا تتفق مع مواهبه كما يقول محمد تيمور. ورغم هذا استطاع جورج أبيض بعد انفصاله عن سلامة حجازى فى عام ١٩١٦ أن يقف على قدميه من جديد . فقد تمكن من انشاء فرقة جديدة اخرجت أربع مسرحيات جديدة هى ماكبث ــ كين ــ العرائس ــ الضحايا اصابت نجاحا عظيما وحققت لأبيض ثروة عريضة . وبذلك استطاع أبيض أن يدحض الاتهامات التى كان أعداؤه يلصقونها به مثل القول بأنه صورة طبق الأصل من أستاذه سليفان ومقلد أعمى له لا يتقن سوى تمثيل أدوار أوديب ولويس الحادى عشر وعطيل التى تعلمها من أستاذه . يقول محمد تيمور عن هذه المرحلة فى حياة جورج أبيض : « ثم مثل ماكبث وكين وبهما عادت اليه ثقة الجمهور وعرف الناس أنه ممثل كبير لا يعجز عن خلق الأدوار بما توحيه اليهنفسه الهائجة . لقد بلغ جورج أبيض الغاية التى لم يصل اليها ممثل قبله . وبها ملك زمام جمهوره وتحكم فيه كما يشاء . بل من ذلك العهد أصبح ثقيل الجيب لا يشكو ضيقا ولا عسرا » . (المنبر ٥ سبتمبر ١٩١٨ ، ص ١) . وفى خلال هذه الفترة مثل جورج أبيض دور عطيل فتفوق فى أدائه . ونستدل مما نشرته جريدة الوطن بتاريخ ٢٣ يولية ١٩١٨ ان كلير حداد مثلت دور اميليا ومنسى فهى دور ياجو وعباس فارس دور كاسيو .

فى عام ١٩٢٨ قدم مسرح رمسيس مسرحية عطيل لمدة أسبوعين متتالين . وأخرج المسرحية ادموند تويما ومثل جورج أبيض دور عطيل ويوسف وهبى دور ياجو ودولت أبيض دور ديدمونة وأحمد علام دور كاسيو وفردوس حسن دور اميليا . وتخبرنا مجلة المستقبل (عدد ٢ ٥) بتاريخ ١٣ ديسمبر ١٩٢٨ ان فرقة المسيو هرفيه الفرنسية التى جاءت الى مصر للتمثيل فى دار الأوبرا اعتزمت زيارة مسرح رمسيس لمشاهدة رواية عطيل على خشبته وتقول مجلة المستقبل : ان المسيو هرفيه مدير الفرقة كان (جان برمييه) فى الفرقة التى انتخبها جورج أبيض وجاءت الى مصر فى سنة ١٩١٢ ومثلت بعض الروايات الفرنسية فى دار الأوبرا الملكية تحت رئاسته » .

من الواضح مما كتبته بعض الصحف عن التمثيل فى مسرح رمسيس أن الوعى بأدب شكسبير قد زاد زيادة ملحوظة بين نقاد المسرح . فنحن نراهم

مثلا يقارنون بين التمثيل والنص الأصلي للمسرحية لاظهار ما بينهما من خلاف ٠ يقول ناقد الكشكول بتاريخ ٩ نوفمبر ١٩٢٨ (ص ١٦) عن التغييرات التى أجراها يوسف وهبى فى مسـرحية عطيل حين قدمها على مسـرح رمسيس : « أخرج الأستاذ يوسف وهبى شكسبير فى عطيل وفى نفس الوقت الذى تخرج فيه بدار الأوبرا الملكية (من قبل فرقة أتكنز) فكان ظالما ، بل كان متبجحا ، بل كان سخيفا جاهلا ٠ لقد عبث بشكسبير فغير من قصته وحور ومسخ وبتر وحرف المشهد الأول (أمام منزل برابانسيو) كما أضاف الى الفصل الثالث بعضـا من الفصل الرابع بعد أن بتر معظمه ، ولم يكتف بذلك ولم يقنع باعتدائه على قدس شكسبير بل انسل الى الأستاذ خليل مطران فمسخ لغته وشوه فى عباراته وغير من ألفاظه وحشـا من عنده ما لا ندرى كيف يرضى الخليل به » ٠ ويتناول الكشكول تمثيل يوسف وهبى فى دور ياجو قائلا : « ان ياجو كان سخيفا متعنتا غليظ القلب فظ الصوت وحشى الطلعة ٠ طبعا لا تعلم ذلك بل تعلم أن ياجو ممثل بطبيعته رشيق لبق رقيق الصوت ناعم الملمس لين الحركات أخاذ الظل يفتن النساء ٠ ذلك ما تعلمه عن ياجو وذلك حقا بعض ياجو ٠ ولكن يوسف ترك كل ذلك تصلفا وكبرياء أو عجزا وقصورا ، لست أدرى ٠ ولبس الشخصية السخيفة الأولى التى بينت لك بعض نواحيها ٠ يوسف غير مبال ولا يعنى كثيرا بدرس الشـخصية التى يلبسها ولا يجهد نفسـه فى تفهم خفـاياها الدقيقة والتعمق فى أسرارها الطبيعية والوقوف بعد ذلك على مبعث تطورها » ٠ ويقول محمد توفيق يونس فى مقال له نشره فى السياسة بتاريخ ٢ نوفمبر ١٩٢٨ (ص ٢) ان الجمهور المصرى لا يمل تكرار تمثيل مسرحية عطيل ٠ ويمتدح هذا الناقد تمثيل جورج أبيض ويوسف وهبى وتعريب مطران ، ولكنه يعيب على يوسف وهبى أنه كان ظاهر الخبث والمكر ٠ وفى رأى محمد توفيق يونس أن الغيرة ليست سهلة عنـد عطيل ولكن براهين ياجو المقنعة هى التى أثارتها : « الغيرة ليست سهلة لدى عطيل ٠٠ وهو لا يضطر الى الاعتقاد بجرم ديدمونة الا حينما يريه ياجو براهين قوية ٠ فعطيل لم يفكر قط فى أن زوجته تخونه ــ حتى ظنون ياجو لا يأخذها قضية مسلمة ٠ فهو يطلب براهين مقنعة لا تقبل التأويل » ٠ ويذكر ناقد السياسة بعض الممثلين الغربيين الذين أجادوا تمثيل عطيل فيقول : « وممثلو دور المغربى الحديثون البارزون أغلبهم ايطاليون منهم توماسو سالينى وجيوفانى جراسو ٠ وقد مثله فى انجلترا ادمون كين الذى ظهر كعطيل فى ٥ مايو ١٨١٤ وكياجونى فى اليوم السابع من الشهر ذاته ، وهنرى ارفنج الذى تبادل دورى عطيل وياجو مع ادوين بوت فى مايو عام ١٨٨١ » ٠

ويضيف محمد توفيق يونس الى ذلك قوله : «والجديد فى تمثيل رواية عطيل اليوم هو قيام يوسف وهبى بدور ياجو ٠ ولقد كان يوسف حقا صورة مجسمة

للخبث والدهاء · ونجح كثيرا بحركاته واشاراته فى الظهور بهيئة الماكر اللئيم النمام · ولكننا نرى ــ على عكس ما يرى هو ــ أن ظاهر الشخصية لا يدل على باطنها : فلو أن ظاهر ياجو كان ينم عن حقيقة ما أنطوت عليه نفسه لما قربه عطيل منه واستمع اليه ·· ونحب فى النهاية أن نلفت نظر الفرقة الى العناية بضبط الكلمات · فلقد كان الممثلون يلحنون بشكل لا نقبله ولا نرضاه · كما اننا نأخذ على فرقة رمسيس حذفها من الرواية عدة مواقف فقطعوا تسلسل العمل وشوهوا جمال القطعة · فهل لم تستطع الفرقة تمثيل رواية شكسبير كاملة ، وهل لم تقو على هضم لغة مطران الرائعة ! »

وتؤكد صحيفة الاخبار بتاريخ ٦ نوفمبر ١٩٢٨ (ص ٢) ما أصـــاب مسرحية عطيل من تشويه ومسخ على مسرح رمسيس · فقد حذفت فرقة رمسيس مشهدا بأكمله هو بمثابة مقدمة للمسرحية ، كما حذفت مناظر أخرى وخاصة من الفصلين الثانى والثالث · ويعطينا ناقد الأخبار المسرحى أبو الخير نجيب مثلا عمليا على هذا المسخ فيقول : « ذلك أن عطيلا طرد الملازم ميشيل كاسيو من خدمته بسبب ما توهمه من سوء سلوكه بتأثير ما كان يدسه ياجو فى أذنه من سوء أخلاق كاسيو وعدم أمانته وبسبب تهتكه ، فهل من المعقول أن يدخل الملازم كاسيو قصر قائده ويتقابل مع زوجة القائد على مرأى من الجميع بعد ذلك الطرد الذى كان من نصيبه أمام أقرانه وزملائه ؟! » ويعلق أبو الخير نجيب على التمثيل فيقول عن يوسف وهبى : : « ومهما يكن فقد نجح فى تمثيل دوره ولكنه لم يبلغ النجاح الذى أحرزه عزيز عيد ومنسى فهمى حين كان الاثنان يمثلان هذا الدور نفسه مع الأستاذ أبيض فى الزمن الماضى ·· وقد أبدع حسن أفندى البارودى فى دور بربانسيو · أما محمد أفندى ابراهيم (الدوج) فانه كان كمن يحتضر وقد سقط فى هذا الدور ســـقوطا تاما ·· أما مختار عثمان (رودريجو) فلنا فيه رأى ، وهو أن عثمانا لا ينبغى أن يعطى أدوارا كبيرة فى روايات الدرام والتراجيديا لأن طبيعته كوميدية خالصة » · ويثنى أبو الخير نجيب على تمثيل جورج أبيض ودولت أبيض ويصف فردوس حسن التى لعبت دور اميليا وعلوية جميل التى لعبت در بيانكا بأنهما فتاتان مجتهدتان ·

وتبرر مجلة المستقبل ما أجراه مسرح رمسيس على مسرحية عطيل من حذف فى عددها الصادر بتاريخ ١ نوفمبر ١٩٢٨ بأنه اقتضاب مناسب ولا يزيد عن الحاجة : « حتى اذا كان حذف الفصل الرابع دون مبالاة أو اشفاق ·· ! وهكذا ظهرت الرواية فى أربعة فصول · وكان شكسبير قد كتبها فى خمسة فهى اليوم خالية من ديالوجاتها الطويلة أكثر حبكة قريبة اتصال الحوادث » ·

ونشرت مجلة العروسة بتاريخ ٧ نوفمبر ١٩٢٨ (ص ١٦) مقالا يتضمن

سيلا منهمرا من التقريظ ليس على أبيض ويوسف وهبى ودولت أبيض (التى لعبت دور ديدمونة) فحسب بل على شخصيات المسرحية الثانوية مثل كاسيو الذى لعب دوره أحمد علام .

وفى نهاية الحديث عن مسرحية عطيل أرى أنه من المفيد أن أردد بعض ما قاله محمد على غريب فيها ، وخاصة لأن أنفه المزكوم يجعله غير قادر على أن يشم رائحة المسرحية على حقيقتها ، فهو يشتم بعض الجوانب الوثنية فى تركيبات مطران اللغوية ، ولو أدرك هذا الناقد أن « الملك لير » تنضح بالوثنية فى كثير من مواضعها ، لخفف فى وطأته على معرب « عطيل » . يقول محمد على غريب فى صحيفة الأخبار بتاريخ ١ نوفمبر ١٩٢٩ (ص ٣) ان تعريب مطران لهذه المسرحية يدعو الى الاعجاب لأنه يجمع بين القديم والحديث . ولكنه يلوم المعرب لاحتفاظه ببعض التراكيب الأجنبية التى لا يمكن قبولها فى بلد اسلامى مثل قوله : « ان السماء تسخر من نفسها » . ويعتقد هذا الناقد أن من حق مسرح رمسيس أن يجرى على النص الشكسبيرى ما يراه من تعديل وتغيير تمشيا مع روح ومزاج النظارة المصريين ، كما يعتقد ان مثل هذا التصرف لا يمسخ العمل الفنى طالما أنه يحتفظ بالفكرة الأساسية فى المسرحية .

٤ ــ مكبث

لسبب غير واضح لم تنل مسرحية مكبث رغم تكرار تعريبها ما أصابته « روميو وجوليت » و « هاملت » و « عطيل » من ذيوع وانتشار بين النظارة المصريين ٠ وبالرغم من أن الشعب المصرى عرف شكسبير عن طريق المسرح قبل أن يعرفه عن طريق القراءة ، فهناك من الشواهد مايدل على أنه عرف مكبث عن طريق المطالعة أكثر منها عن طريق المشاهدة وقد شهدت العقود الثلاثة الأولى من القرن الحالى ما لا يقل عن أربعة معربات لمسرحية ماكبث ، أولها ــ فيما أعلم ــ تعريب عبد الملك ابراهيم واسكندر جرجس الذى ظهر عام ١٩٠٠ وأشارت اليه مجلة الهلال بتاريخ ١ مارس ١٩٠١ (الجزء الحادى عشر من السنة التاسعة ص ٣٤٤) ٠ ونستدل من خبر نشرته جريدة الأهرام بتاريخ ٤ أبريل ١٩٠٣ أن هذا التعريب قدم على خشبة المسرح ، فهى تقول (ص ٢) : « جمعية المعارف ــ تمثل فى مساء اليوم جمعية المعارف الخيرية المركزية فى تياترو حديقة الأزبكية رواية ماكبث من تأليف شكسبير تعريب عبد الملك أفندى ابراهيم فنحث الأدباء على حضور هذه الليلة وتعضيد القائمين بها » ٠ وفى معرض حديثه عن هذا التعريب يقول مصطفى بدوى ان المعربين المصريين أرادا من الجمهور أن يستسيغ تعريبهما فنسبا الى هيكيت بعض التعاويذ السحرية التى تألفها الأذن العربية دون أن تربطها بالأصل الشكسبيرى أية صلة ٠ ومن ثم فقد جعلا هيكيت تتفوه بألفاظ منغمة غريبة ولا معنى لها بهدف خلق جو من السحر يمكن للعربى أن يستسيغه ٠

وكما ذكرنا فى صدر هذا الكتاب أصدر محمد عفت القاضى بالمحاكم الأهلية ونجل سعادة خليل باشا عفت تعريبا شعريا لمسرحية ماكبث عام ١٩١١ ، يدل على تمكنه الفائق من اللغتين العربية والانجليزية ٠ وأهدى محمد عفت تعريبه الى سعادة طبوزادة حسين باشا رشدى ناظر الخارجية المصرية آنذاك ٠ ومن المؤسف أن علو شأن هذا التعريب كان فيما يبدو سببا فى نفور المشتغلين بالمسرح منه ، فلم نسمع عن محاولتهم لتقديم هذا العمل على خشبة المسرح ٠

وكل ما استطعنا العثور عليه بضعة اعلانات قصيرة متفرقة تحث الطلبة على اقتنائه لانه يفيدهم فى استذكار مقرراتهم الدراسية . فجريدة الوطن الصادرة بتاريخ ١٠ يناير ١٩١٢ (ص ٦) تحض « الطلبة على الاستفادة من مطالعة تلك الرواية البليغة » . ولا أعرف مترجما جرؤ على تعريب احدى تراجيديات شكسبير شعرا سوى هذا القاضى الموهوب . وفيما بعد حاول حافظ ابراهيم أن يعيد التجربة فلم ينجز منها غير أجزاء قليلة لا نعرف منها الا ترجمته الشعرية لمشهد الخنجر ـ وهو من أهم المشاهد فى المسرحية ـ وفيه نرى مكبث حين يهم بقتل دنكان يحاول الامساك به فلا يستطيع . وفى ترجمة حافظ ابراهيم لهذا المشهد نرى ماكبث يقول :

كأنى أرى فى الليل نصـــلا مجردا
يطير بكلتا صفحتيه شـــرار .

وعندما أصدر خليل مطران تعريبه لهذه المسرحية عاب عليه بعض النقاد خلوه من الشعر . تقول جريدة الأفكار بتاريخ ٢١ فبراير ١٩١٧ (ص ٢) : « رواية ماكبث : تعريب خطاب مكبث لخنجره الخيالى ـ مثلت فرقة الأستاذ أبيض بالأوبرا السلطانية رواية مكبث تأليف شكسبير وتعريب الأستاذ خليل مطران . وقد لاحظ بعض الأدباء خلو التعريب من المواقف الشعرية مع أن الرواية كلها شعر ومؤلفها شاعر ومعربها شاعر . ولقد نشرت الأهرام الغراء من التعريب خطاب ماكبث لخنجره الخيالى . لذلك بدا لحضرة الأديب الفاضل محمد أفندى الهراوى الكاتب الأول بدار الكتب السلطانية أن يصوغه شعرا راجعا فيه الى الأصل الصحيح . فعسى أن أصحاب الرواية يحلون هذه المنظومة محل القطعة الشعرية عند اعادة تمثيلها حتى يشعر الجمهور بلذة الشعر التى خلت منه » .

وتبدأ هذه المنظومة التى صاغها محمد الهراوى بالأبيات التالية :

أرى خنجـــرا يدلى الى بمقبض
أنصلا ترى عيناى أم أنا خـــائله

هلم . ألا مـــالى أراه ومـــاله
بعيد منال الكف حين تحـاوله ؟

فيا أيها النصــل الذى لاح خلبـا
وقدحال دون اللمس ألا اللمح خائله

ترى أنت نصـــــل أم تخيل واهم
به خبل الحمى فخـــابت دلائله ؟

بلى ٠ أنت فى عينى تمثلت مثلما
أجرد نصـــلا هذبته صـــياقله

وقد جئت تهدينى طريقا شـرعتها
وتشبه نصـلى فى الذى أنا فاعله

وبقية القصيدة منشورة فى عدد الأفكار المشار اليه ٠

وفى عام ١٩٢٣ ظهرت ترجمة جديدة لطلبة المدارس قام بها أحمد محمود العقاد وأحمد عثمان القربى ٠ تقول صحيفة السياسة بتاريخ ٥ نوفمبر ١٩٢٣ (ص ٦) : « رواية مكبث : عنى حضرتا أحمد محمود العقاد أفندى الموظف فى محكمة الاستئناف الأهلية وأحمد عثمان القربى أفندى الطالب بمدرسة الحقوق الملكية بترجمة رواية ماكبث لشكسبير أعظم شعراء الانجليز حسب عادتهما فى كل عام ٠ وهى الرواية المقررة فى الامتحان القادم لشهادة البكالوريا ٠ وقد نقلاها عن الأصل الانجليزى متوخين الدقة فى الأسلوب والمحافظة على المعنى الا ما اقتضته اللغة العربية من حذف وابدال ٠ وقد صدراها بملخص الرواية وذيلاها بشرح واف لأهم ما يحتاج اليه الطلاب فى مذكراتهم ٠ وهما الآن يصدرانها فى كراريس متتابعة لموافاة الطلاب بها فى أوقاتها فنثنى عليهما الثناء المستطاب ونتمنى لهما النجاح والتوفيق فى عملهما النابغ » ٠

ورغم أن اهتمام المسرح المصرى بتقديم مكبث كان ضعيفا للغاية فى أوائل هذا القرن فقد مثلتها فرقة أبيض كما أسلفنا فى يناير ١٩١٧ ، فأصابت نجاحا قال عنه محمد تيمور انه كان السبب فى استعادة أبيض لثقة جمهوره الذى فتر حماسه له ما يقرب من خمس سنوات ٠ واشـــترك مع أبيض فى تمثيل مكبث عبد الرحمن رشدى وعمر سرى ومحمد عبد القدوس ومحمود رضا وعبد القادر المسيرى وأحمد محرم وألمظ استانى ٠ ووضعت ألحانها فرقة نادى الموسيقى الشرقى برئاسة عبد الحميد على ــ كما تخبرنا بذلك جريدة الأفكار بتاريخ ٢٥ يناير ١٩١٧ (ص ٤) ــ الأمر الذى يؤكد أن أثر سلامة حجازى فى اخراج التراجيديات الشكسبيرية لم ينحسر تماما ٠ ويبدو أن جريدة مصر أخطأت فى بادىء الأمر فى اسم المعرب فظنت أنه اسماعيل وهبى وليس خليل مطران ٠ تقول جريدة مصر بتاريخ ١٥ يناير ١٩١٧ (ص ٤) فى هذا الشأن : « تبدأ فرقة جورج أبيض المشمولة برعاية عظمة مولانا السلطان بدار الأوبرا السلطانية الفصل الأول من موسمها التمثيلى السنوى للسنة السادسة مساء الأحد ٢١ يناير ١٩١٧ بروايات جديدة أولها مكبث تعريب اسماعيل وهبى المحامى » ٠ ولاشك أن الابتسام سوف يرتسم على شفاهنا اذا عرفنا أن تذاكر حفلات التمثيل كانت تباع عادة فى المقاهى والفنادق والاجزاخانات الخ ٠٠ ونحن نورد هنا على سبيل التفكهة نموذجا

لاعلانات المسارح آنذاك • تقول جريدة مصر فى عددها المشار اليه أن تذاكر حفلة ماكبث تباع فى شباك الأوبرا الادارة بشارع درغام نمرة ٥ محمد على تليفون ١١ ـ ١٥ ـ عبد الرحمن افندى عفيفى الطرابيشى بأول شارع عبد العزيز ـ حلوانى سويس بالالفى خلف لوكاندة شبرد ـ مكتبة المعارف بأول شارع الفجالة ـ اجزاخانة الغورى بميدان باب اللوق ـ ومكتبة أمين هندية بالموسكى • »

وقد كتب عباس حافظ نقدا لتمثيل هذه المسرحية فى صحيفة وادى النيل بتاريخ ٢٤ يناير ١٩١٧ (ص ٢) يقول فيه انه من الطبيعى أن يتجه جورج أبيض الى تمثيل التراجيديا لأنه ممثل تراجيدى بالفطرة يفشل فى تمثيل الكوميديا التى لم يخلق لها • ويتجلى لنا من نقد عباس حافظ أن جورج أبيض لعب دور ماكبث أمام عمر سرى الذى مثل دور بانكو ، وعبد الرحمن رشدى الذى مثل دور مكدوف • ويثنى عباس حافظ ثناء عاطرا على تمثيل جورج أبيض • ولكنه يسخر سخرية مريرة من تمثيل مدير الفرقة عمر سرى ومن تمثيل عبد الرحمن رشدى ، فيقول عن الأول انه كان أجدر به أن يهجر التمثيل ويكتفى بوظيفته الادارية كمشرف عام على الفرقة • ويقول عن الثانى ان مزاته تسحام تغلب عليه فلا يستطيع التمييز بين الصفات اللازمة للممثل وبين الوقوف أمام منصات القضاء •

وبعد أن مثلت فرقة أبيض مسرحية مكبث فى الأوبرا السلطانية رأت بعد ذلك أن تتيح للطلبة وعامة المشاهدين فرصة مشاهدتها ، فقدمتها على مسرح الكورسال يوم الجمعة ٧ سبتمبر من نفس العام كما نستدل على ذلك من الخبر الذى نشرته جريدة الأفكار فى ٤ سبتمبر ١٩١٧ • تقول الأفكار فى هذا الشأن (ص ٤) : « من الأوبرا الى كازينو كورسال : حفلة تمثيلية للشبيبة الراقية وطلبة المدارس العليا : انتصار فنى عظيم لفرقة جورج أبيض التى تقدم لأول مرة رواية مكبث على مرسح الكورسال بمناظرها المدهشة التى مثلت بها فى دار الأوبرا السلطانية وقد اتفقت الفرقة مع ادارة الكورسال على عمل مرسح يتحرك بالكهرباء ليجعل فيه غابات وكهوف ومغارات تنفجر منها نيران السحرة • وسيقوم بتمثيل دور مكبث الأستاذ جورج أبيض » • وفى ٢٣ ديسمبر عام ١٩٢٠ أعاد جورج أبيض تمثيل مكبث بدار التمثيل العربى واشتركت معه ميليا ديان فى دور ليدى مكبث • فضلا عن أن يوسف وهبى اتفق مع جورج أبيض على تقديم مسرحية ماكبث على مسرح رمسيس •

٥ ـ الملك لـــير

ليس من شك فى أن استجابة الشعب المصرى لمأساة مكبث بطموحه غير المشروع لم تبلغ قدر اســــتجابته الى حب روميو لجوليت أو رغبة هاملت فى الأخذ بثأر أبيه أو غيرة القائد المغربى على زوجته التى توهم أنها تخونه ٠ ولكنها على أية حال تفوق استجابة المصريين لمأساة الملك لير التى عجزت عن أن أجد ما يدل على تمثيلها فى المسارح المصرية خلال العقود الثلاث الأولى من القرن الراهن ، باستثناء الفرق الأجنبية بطبيعة الحال ٠ فقد مثلتها فرقة أتكنز فى مصر عام ١٩٢٨ ٠ ولست أجد غرابة فى ازورار القائمين بالمسرح المصرى عن هذه المسرحية ٠ فالملك لير أقل المسرحيات الشكسبيرية التى تعرضها الفرق الانجليزية على المسارح البريطانية ٠ أو هكذا كان الحال حتى وقت قريب ٠ ويرجع هذا الى الى عدة أسباب أهمها اشمئزاز المشاهد الانجليزى من أن يرى فقأ عينى جلوستر بتدبير من ابنه غير الشرعى ادموند ٠ فضلا عما فى حبكة المسرحية من تعقيد بالغ ٠ فهى تحتوى على حبكتين احداهما رئيسية وتدور حول سوء المعاملة التى يلقاها الملك على أيدى ابنتيه الشريرتين جونريل وريجان ٠ أما الحبكة الثانية فتدور حول سوء المعاملة التى يلقاها جلوستر على يد ابنه ادموند ٠ ويبدو أن تمثيل فرقة أتكنز لهذه المسرحية عام ١٩٢٨ قد حفز مدرسا بمدرسة محمد على الأميرية اسمه عنتر عبد القادر على تعريبها ٠ فضلا عن ان ابراهيم عزمى المفتش بوزارة المعارف توفر على ترجمتها ٠ ونســـــتطيع أن نجد نصا لتعريب عنتر عبد القادر لجانب من مسرحية لير فى مصر الفتاة الصادرة فى ١٥ مارس ١٩٣٠ (ص ٦) ٠ وبهذا أكد المسرح المصرى ـ أغلب الظن دون وعى منه ـ مقولة نقدية شائعة بين دارسى الأدب الانجليزى مفادها أن الملك لير مسرحية تصلح للقراءة أكثر مما تصلح للتمثيل ٠

الفصل الثانى

مسرحيات كوميدية ورومانسية

١ ـ تاجر البندقية

أعتقد أن المسرح المصرى فى بواكيره قد عنى بتمثيل « تاجر البندقية » على مستوى الاحتراف • والدليل على ذلك تعريب خليل مطران لها نحو عام ١٩٢٢ • ونحن نستدل على هذا التاريخ مما نشرته « مجلة السيدات » فى أبريل ١٩٢٢ (ص ٣٨٣) ومن المقال الذى كتبه ابراهيم عبد القادر المازنى فى جريدة الأخبار بتاريخ ٤ أبريل ١٩٢٢ ، وهو المقال الذى سبق أن عرضنا له عند الحديث عن كيف يترجم شكسبير • فالمازنى فى هذا المقال يثير قضايا عامة تتعلق بفن الترجمة دون أن يناقش خليل مطران فى تعريبه لتاجر البندقية • ويجدر الاشارة فى هذا المقام الى أن الصحف والمجلات المصرية نشـــرت معربات أخرى لهذه المسرحية • ومن بينها تعريب مأخوذ عن كتاب تشارلس لام المعروف « حكايات عن شكسبير » • فضلا عن أن مجلة النيل نشـــرت حوالى ١٩٢١ تعريبا لهذه المسرحية تحمس له بعض القراء فكتبوا الى ادارة المجلة يطلبون منها اصداره فى عدد خاص حتى يتسنى للطلبة الاستفادة منه • أضف الى هذا أن موظفا بالحقوق السلطانية نشر ملخصا للمسرحية فى مجلة النيل بتاريخ ١٨ يونية ١٩٢١ وأن محمد السباعى نشر تعريبا لها فى البلاغ الأسبوعى (انظر العدد الصادر بتاريخ ١٠ ديسمبر ١٩٢٦ ، ص ٢٥) • ومن المؤكد أن اهتمام المصريين بتاجر البندقية لم يقتصر على مستوى الاحتراف بل تعداه الى مستوى الهواية • فقد أفادت مجلة الصباح بتاريخ ١٠ يناير ١٩٢٧ (ص ٤) بما يلى : « تمثل جماعة من هواة فن التمثيل من حضـــــرات المحامين والأطباء وطلبة المدارس برئاسة الممثل القدير حسن أفندى شـــريف رواية تاجر البندقية المقررة لطلبة البكالوريا فى هذا العام بدار التمثيل العربى فى حفلة (ماتينيه) من الساعة ٦ مساء يوم الجمعة ١٤ يناير الجارى » •

٢ ـ ترويض الشـــرسة

ترجم المصريون هذه الكوميديا الشكسبيرية تحت اسماء مختلفة ، وشاعت بينهم بعنوان « ترويض النمرة » · ومن المعروف أن ابراهيم رمزى ترجمها · فضلا عن أن أحمد كامل بكر عربها ، كما عربها بشارة واكيم بعنوان « الجبارة » وكان تعريب بشارة واكيم تجربة فريدة فى نوعها وان لم تكن تجربة فريدة فى قيمتها · ووجه الجدة فى تعريبه أنه نقلها الى اللغة العامية ، فى حين أن سائر المعربات والمترجمات لمسرحيات شكسبير كانت باللغة العربية الفصحى · ولعله أراد باستخدام اللغة العامية أن يجعل النظارة المصريين يستسيغونها ويحسون بما تتضمنه من دعابة وفكاهة · فهو لم يعربها من أجل الاحتفاظ بقيمتها الأدبية ، ولكن من الواضح أنه عربها وجمهور المسرح المصرى لا يبارح ذهنه ويبدو أن صياغتها باللغة العامية كانت سببا فى نجاحها ·

نشرت جريدة مصر مقالين عن الجبارة أولهما تحت عنوان « الجبارة على مسرح برنتانيا ــ رأى شكسبير فى المرأة « بتاريخ ٢٨ نوفمبر ١٩٣٠ » والثانى بعنوان :« العامية فى تعريب رواية شكسبير : حول تعريب الجبارة » بتاريخ ٢ ديسمبر ١٩٣٠ · ويعطينا المقال الأول ملخصا للمسرحية وفكرة عن اخراجها وتمثيلها بفرقة فاطمة رشدى التى قدمتها على مسرح برنتانيا عام ١٩٣٠ · يقول ناقد مصر الفنى فى مقاله الأول عن الهدف الذى أراده شكسبير من هذه المسرحية : « وقد أبدى شكسبير رأيه صراحة فى المرأة فى رواية الجبارة ، بل لقد أقام أساس الرواية على هذه المخلوقة التى حار علماء الاجتماع والنفس فى العالم فى تحليلها وشرح غوامضها · والذى يخرج به الكاتب من هذه القصة هو النتيجة الآتية · ان المرأة اذ أطلق لها العنان فى المعاملة وتركت لها الحرية التامة فى الحياة كان من هذه المخلوقة الضعيفة ثمرة جبارة قادرة قوية ، تعيش ما عاشت من أقوى أسباب الألم والتنغيص للوسط الذى يضمها · وهى اذا ملكت قيادها ، وأعطيت من الحرية نصيبا غير وفير وبحساب ، كانت ملاكا من السماء ، ترى كل لذتها فى الحياة أن تطيع زوجها وأن تحترمه وتحبه » · وتقول جريدة مصر عن اخراج المسرحية « أعتنى الاستاذ الفنان الكبير عزيز عيد باخراج هذه الرواية عناية كانت آثارها ظاهرة فى كل منظر من المناظر التى شاهدناها بل لقد كانت أشد بروزا حتى فى حركات الممثلين وتنقلاتهم » · ويتناول ناقد مصر الفنى التمثيل فيقول ان فاطمة رشدى أجادت فى دور كاترين الفتاة الشرسة كما أجادت فى دور الزوجة المطيعة الوديعة ، وان أحمد علام نجح فى أداء دور بتروشيو الزوج الذى أفلح فى كسر شكيمة كاترين · ولعب فؤاد شفيق دور بابتستا والدكاترين وأختها

بيانكا « فى روح كوميدية وقورة » • ومثلت سيدة فهمى دور بيانكا التى صورتها بداية المسرحية على أنها فتاة وديعة ليتضح لنا شراستها فى نهايتها •

وقام عبد المجيد شكرى بدور جراميو أحد خدم بتروشيو • وتولت فردوس محمد تمثيل دور مدام كورتيس زوجة جراميو • ويمتدح ناقد مصر الفنى قدرة فردوس محمدعلى تمثيل مختلف الأدوار لمختلف الأعمار فيقول : « رأينا على المسرح عجوزا شمطاء منحنية الظهر • متهدجة الصوت ولا تكاد الكلمات يستقيم بها لسانها • وقد ظللنا نفكر عبثا فيمن تكون هذه العجوز الشمطاء من الممثلات ، وهى كلما تحدثت أو تنقلت استرعت اعجابنا ، وكم كانت دهشتنا عظيمة عندما علمنا انها السيدة المستقيمة القد ، المشرقة الطلعة فردوس محمد ، ومن أدق مواقف الممثلات أن يعهد الى شابة ممتلئة صحة وعافية وتفيض بنضارة الشباب وعضلاته فى تمثيل دور العجائز المحطمات المهدمات » •

ويقول ناقد مصر الفنى فى مقاله الثانى « العامية فى تعريب رواية شكسبير حول تعريب الجبارة » « لعل رواية الجبارة هى الرواية الأولى التى شاهدناها من روايات شكسبير تعرب الى اللغة العامية الدارجة ، بل تكاد تكون ممصرة لولا الأسماء والملابس والعادات الافرنجية ، فقد تعمد المعرب الاستاذ بشارة واكيم أن يضع فيها من الاصطلاحات (البلدية) والنكات المصرية ما نعتقد أنه لم يكن له أصل فى الرواية » • وذهب بعض النقاد المسرحيين أنه كان يجدر بالمعرب أن يقتبس فكرة المسرحية الأساسية ثم يمصرها تمصيرا كاملا حتى « يجمع بين الأمانة وتقدير المؤلف الأجنبى حق قدره » ويستعرض ناقد مصر الفنى رأى المدافعين عن استخدام العامية فى مسرحية الجبارة ، فيقول انهم يعتقدون « أن رواية كالجبارة لم يكن من المناسب أن تخرج فى غير هذا الثوب العامى ، لأنها ليست من الروايات الكلاسيك التى يجب أن تسمو عن مدارك العامة • ولكنها من الروايات التى تعالج عيبا قد يكون أكثر ظهورا وبروزا فى الأوساط العامة • وما لم تظهر الرواية بالشكل الذى ألفه العامة واللغة التى درج عليها الجمهور ، فانما يذهب الغرض المقصود منها ويقضى على الغاية المرجوة من اظهارها • واذا عربت هذه الرواية الى العربية الفصحى ، كغيرها من روايات شكسبير ، كان ذلك أدعى الى قصر نفسها على الأوساط الخاصة ، وعدم استفادة الجمهور منها ، وفى هذا ضياع لمجهود المؤلف • فالذين يخرجون مثل هذه الرواية (الجبارة) لشكسبير العظيم باللغة العامية لا يمكن أن يقال عنهم أنهم لا يحترمون مكانة الرجل ولا يحترمون منزلته الأدبية • بل هم على العكس أكثر اخلاصا ووفاء له ، لأنهم يعممون روايته وينشرون رأيه وفكره بأوسع وسائل النشر ، ولا يضيعون على الطبقات الدنيا وهى فى العادة أكثر عددا من سواها من الطبقات الأخرى أن تصل اليها آراء هذا المؤلف الحكيم وأن تتغلغل مبادئها فى نفوسهم • وهم لذلك

يرون من الاحترام لشكسبير لا من التسفيه له أن تظهر آثاره بالشكل الذى يعجبها ويحقق الغاية المقصودة منها » · ويختتم ناقد مصر الفنى مقاله بأن «بشارة لم يسىء الى شكسبير والفرقة لم ترتكب شططا بقبولها هذه الرواية باللغة العامية » ولكنه « كان الأليق بالمعرب أن يسمو ولو قليلا عن الهبوط الى بعض الاصطلاحات والعبارات العامية التى لم نألفها فى الأوساط العامة العادية والتى يهوى اليها السوقة وطغام الناس عادة ·· فبشارة اذن قد أحسن فى اختيار اللغة العامية مادة لروايته وقد أساء فى الغلو الذى نزع اليه فى تصوير بعض الشخصيات » ·

ونحن نطالع فى مجلة العروسة بتاريخ ٣ ديسمبر ١٩٣٠ خبرا عن «الجبارة» التى مثلتها فرقة فاطمة رشدى ينطوى على السخط والاشمئزاز من أسلوب تعريبها · ولكنه يعترف بما حققته هذه المسرحية من نجاح على خشبة المسرح تقول العروسة (ص ١٥) : « رواية الجبارة » هذه الرواية التى أخرجتها السيدة فاطمة رشدى فى الأسبوع الماضى · وقد عربها بشارة أفندى واكيم عن شكسبير باللغة العامية ، فالجبارة اذن تعريب رواية (تامنج أوف ذى شرو) بلغة الشوارع وهذا ما يجعلنا ننظر اليها بعين الأسف لأننا لا نستطيع أن نتصور شكسبير وقد هبط الى هذا الدرك السحيق · وقد عودنا بشارة واكيم على أمثال هذه الترجمات · وسبق أن رأيناه يمثل بمسرح الماجستيك (سيرانو دى برجراك) المعربة عن ادمون روستان باللغة التى عربت بها (ذى تامنج أوف ذى شرو) عن شكسبير · ولكن هذا لا يمنع ان الرواية قد نجحت نجاحا كبيرا وأن اخراجها وتمثيلها يدعوان الى الاعجاب · فاذا أردنا أن نعبر عن رأينا فى هذه الرواية بكلمة واحدة فاننا نقول لأفراد الفرقة (برافو) ولمعرب الرواية (اخس عليك !) » ·

ونشرت « الصواعق » فى ٥ ديسمبر ١٩٣٠ مقالا بعنوان « العامية فى روايات شكسبير » اتهم كاتبه بشارة واكيم بالايغال فى الرخص والاسفاف فى بعض أجزاء تعريبه للمسرحية · وبالرغم من أن المقال فى مجموعه يدافع عن فكرة تعريب شكسبير باللغة العامية لتقريبه الى أفهام العامة وأذواقهم ، فان كاتبه ينحى باللائمة على بشارة واكيم لافراطه أحيانا فى الابتذال · تقول «الصواعق» (ص ١٢) فى دفاعها عن تعريب شكسبير باللغة العامية : « القسم الأكبر من هذا العالم من جماعة العوام الذين تؤثر فيهم المبادىء أعمق تأثير وتصل التعليمات الى أعماق نفوسهم بسهولة تامة · وفى هذه الحالة نرى أن احترام المؤلف هو فى ايصال هذه المبادىء الى نفوس العامة وغرسها فى قلوبهم وتلقينهم اياها باللغة التى يفهمونها » · والرأى عندنا أن ضحالة هذا الرأى أوضح من

أن تحتاج الى دحض أو تفنيد · فهى تتجاهل أن شكسبير شاعر قبل كل شيء وفوق كل شيء · وتختتم الصواعق مقالها عن الجبارة بقولها : « على أن هناك مسألة جديرةبالذكر وخصوصا فى القصص التى يقصد المؤلف من ورائها نصح العامة وارشادهم فلا نزال ننقد بشدة بعض العبارات المتناهية فى الهبوط والتى أوردها الأستاذ المعرب على لسان الجبارة كاترين لأن شكسبير لم يكن ليهبط الى هذا الدرك » ·

٣ ـ العاصـــــفة

ظهرت فى العقود الثلاثة الأولى من القرن الحالى ثلاث ترجمات لمسرحية « العاصفة» أقدمها ترجمة محمد عفت القاضى بعنوان « زوبعة البحر » التى أعادت مجلة مصر الحديثة المصورة نشر بعض أجزائها فى عددها رقم ١٨ الصادر فى ٦ نوفمبر ١٩٢٩ (ص ٤٥ ــ ٤٨) ٠ ثم ترجمة الدكتور أحمد زكى أبو شادى التى يحتمل أن يكون مسرح رمسيس اعتمد عليها ٠ وقد ظهرت ترجمة أبى شادى تباعا فىمجلة المقتطف ابتداء من أول اكتوبر ١٩٢٩ قبل نشرها فى كتاب مستقل ٠ ونشرت المجلة الجديدة فى عددها الصادر فى أول نوفمبر ١٩٢٩ (ص ٨٩ ــ ٩٣) ملخصا لمسرحية العاصفة كما ترجمها أبو شادى ٠ ورحبت مجلة العصور بهذه الترجمة فى عددها الصادر فى يونية ١٩٣٠ (ص ١٥٨ ــ ١٥٩) فقدمت لقرائها تحليلا نقديا لمسرحية العاصفة تحت عنوان « النثر والتأليف ــ العاصفة » قالت فيه : « تعد العاصفة من أظهر درامات شـــكسبير الرومانطيقية فى قوة الخيال والابتداع والتفنن ففيها يجتمع الشارد بالعجيب والشجى بالجليل بصورة فنية رشيقة يزينها الخيال اللعوب وفيها استطاع شكسبير أن يجعل الخوارق الطبيعية أمرا طبيعيا والمدهش مألوفا ٠ وكأنما هو بعد فراغه من دراسة الدنيا القديمة وتصويرها خلق فى العاصفة دنيا جديدة على حد تعبير جنسن ٠ ودارس هذه الدرامة يجد أن الحركة التمثيلية فيها بسيطة وكذلك الحبكة المسرحية يصعب عليه أن يقدر نهاية الرواية من أولها تقريبا ٠ولكن برغم ذلك لا يفقد اســـتمتاعه بتتبعها منظرا منظرا ــ ذلك لأن شكسبير ملأها بمدهشـــات الوقائع وبمجموعة عجيبة من الشخصيات التى هى أقصى ما بلغ اليه التخيل الجامح ، الأمر الذى قد يفكك وحـــدتها الدرامية ٠٠ أما كولردج فيراها مثـــلا للدراما الرومانطيقية الصرفة ٠ ورغم اعترافه بأن الرواية رومانطيقية جدا من حيث تنوع شخصياتها وجرأة تأليفها وتعدد حوادثها ومزاياها التصويرية الا أنه يرى أنها فى الوقت نفسه أنها كلاسيكية بشدة الحرص على وحدة الزمان والمكان وبصـــفة تأليفها البيانية وروعتها الفخمة » ٠ فضلا عن أن مجلة أبو الهول كتبت فى عددها الصادر فى ١٤ اكتوبر ١٩٢٩ (ص ١ ، ٢) تقول عن الجهد الذى بذله أبو شادى : « انه

بذل أقصى تضلعه ومجهوده لترويض اللغة العربية حتى تستوعب نمط شكسبير البيانى وتعابيره الخاصة بحيث يصح اعتبار هذه الترجمة العربية الأمينة مرآة صافية لهذا الأثر الأدبى الجليل ٠٠ وأهم ما يسر محبى الأدب أن تنال آثار شكسبير الحفاوة الواجبة لها حتى تظهر فى صورة أمينة فى لغتنا ٠ فقد سئمنا الترجمة التجارية التى كثيرا ما شوهت تلك المحاسن الرائعة لاسيما حينما يقبل عليها من لا يتقنون الانجليزية ولا العربية فتلتبس عليهم المعانى ايما التباس ، فضلا عن عجزهم الكلى عن تمثيل أسلوب شكسبير فى ترجمتهم هاربين منه الى مألوف التراكيب العربية القديمة » ٠ ويجدر بى هنا أن أشير الى أننا ناقشنا أسلوب أحمدزكى أبو شادى فى ترجمة العاصفة فى موضع سابق تناولنا فيه كيف يترجم شكسبير الى اللغة العربية ٠

وفىنفس الوقت تقريبا الذى نشر فيه أبو شادى ترجمته لمسرحية العاصفة استعانت فرقة فاطمة رشدى بالشاعر أحمد رامى لتعريبها من أجل أن تمثلها فى مسرح الحديقة وتنافس بها فرقة رمسيس التى يبدو أنها كانت تمثل نفس المسرحية حينذاك ٠ تقول جريدة الأفكار بتاريخ ٢٣ فبراير ١٩٣٠ (ص ٣) : « العاصفة بدأت فرقة السيدة فاطمة رشــدى من يوم الجمعة ٢١ الجارى بتمثيل رواية العاصفة وهى آخر رواية ينتهى بها الموسم التمثيلى فى حديقة الأزبكية ٠ وهى من أقوى الروايات التى تلاقى الاعجاب من رجال العلم والأدب وكفى أنها من تأليف شكسبير وتعريب رامى واخراج عزيز وتمثيل فاطمة ٠ » ويتضح لنا من مقال منشور فى مجلة « العروسة » بتاريخ ٥ مارس ١٩٣٠ (ص ١٦) ان فاطمة رشدى ــ صديقة الطلبة ــ مثلت العاصفة لأنها كانت مقررة على طلبة البكالوريا فى ذلك العام تأكيدا من جانبها لصداقتها لهم ٠ وتمتدح مجلة « العروسة » أحمد رامى لما بذله من مجهود رائع فى نقلها بأمانة ودقة وفى صوغ عباراتها فى أسلوب رصين » ، كما تمتدح المخرج عزيز عيد « لما أبداه من براعة فائقة وقدرة عظيمة فى اخراج القصة واعداد مناظرها وتنسيق أوضاعها ورسم شخصياتها ٠ ونعرف من مقال العروسة أن عزيز عيد لم يكتف باخراج المسرحية فحسب بل مثل فيها دور كاليبان المسخ وان فاطمة رشدى مثلت دور أريل وأن يوسف حسنى مثل دور فرديناند وعباس فارس دور ملك نابولى وبشارة يواكيم دور دوق ميلانو واسطفان روستى دور استفانو ٠

٤ ـ كمـــا تشـــاء

ليس هناك دليل عندى أن المصـــريين مثلوا هذه المســـرحية الشكسبيرية الرومانسية فى العقود الثلاثة الأولى من هذا القرن ٠ ولكن فرقة أتكنز ـ كما سوف نرى بالتفصيل ـ قدمتها على خشبة المسرح المصرى فى أواخر عام ١٩٢٨ ٠ وهناك ما يثبت التلخيص والتعريب ٠ فقد قام محمد السباعى بتعريب ملخص هذه المسرحية نقلا عن كتاب تشارلس لام « حكايات من شكسبير » ٠ ونشـــر السباعى تعريبه فى البلاغ الأسبوعى الصادر فى ٢٦ نوفمبر ١٩٢٦ (ص ١٩) ٠ وبعد مضى نحو عامين قامت مجلة الحسان بنشر ملخص لهذه المسرحية كتبه أحمد محفوظ حسن فى اعداد أربعة صدرت فى ٣٠ اكتوبر ١٩٢٨ و ٧ و ١٤ و ٢١ نوفمبر من نفس العام ٠

الفصـل الثالث

مسـرحيات تاريخية

١ ـ يوليوس قيصـر

اذا كانت روميو وجوليت وهاملت وعطيـل أكثر المسـرحيات التراجيدية انتشـارا بين النظارة المصريين فان يوليوس قيصـر هى اكثر المسـرحيات الشكسبيرية التاريخية شـيوعا بينهم دون منازع ٠ وتفيد الأخبار الواردة فى بعض الصـحف الصـادرة فى عام ١٩١٢ أن محمد حمدى مدرس الترجمة بمدرسة المعلمين العليا الذى أصبح ناظر مدرسة التجارة العليا فيما بعد قام بترجمة يوليوس قيصـر التى كانت مقررة على طلبة الشهادة الثانوية آنذاك، وأن مكتبة المؤيد هى التى تولت نشـرها ٠ وأوردت الجريدة بتاريخ ٣١ يوليه ١٩١٢ (ص ١) فصـلين من الترجمة هما دفاع بروتس عن نفسـه لمقتل قيصر وتأبين أنتونى له باعتبار أن هذين الفصلين هما أهم جزءين فى المسرحية٠ وقد نشر محمد الصادق حسن مدرس التاريخ بالمدرسة الاعدادية الثانوية مقالا فى الجـريدة بتاريخ ١٧ سبتمبر ١٩١٢ (ص ١ ، ٢) يثنى فيـه على موضـوع المسرحية وترجمتها ٠ فموضوعهـا فى رأى محمد الصـادق يعـالج الطبائع البشرية وتقلب الدهماء وتلونهم وثورة الحكماء على السلطة المستبدة ٠ ويقول محمد الصادق أن مترجمها استطاع أن يستكنه أسـرارها ويصيغها بأسـلوب جزل « فكان نعم الناقل الأمين والمعبر المتين » ٠ ونشـر محمد كامل شـاكر المدرس بالمدرسـة العباسية بالاسكندرية مقالا فى الجريدة بتاريخ ١١ أغسطس ١٩١٢ (ص ٦) يشيد فيه بمسرحية يوليوس قيصر لما تتضمنه من دفاع عن الحرية وشحذ على مقاومة روح الشر والطغيان التى تتمثل فى شخصية قيصر٠ ويشير محمد كامل شـاكر الى روح القطيع فى الشعب الرومانى التى استغلها قيصر لاقامة حكم يقوم على الدكتاتورية والانفراد بالسلطة ٠

ويبدو أن ترجمة محمد حمدى لمسرحية يوليوس قيصـر كانت عملا لـه

أهميته بدليل أن ابراهيم عبد القادر المازنى تناول هذه الترجمة وتطور النثر فى ترجمة أعمال شكسبير الدرامية فى مقال نشره عند اعادة طبع الترجمة عام ١٩٢٨ ، أى بعد مضى ما يقرب من عشرين عاما من صدور الطبعة الأولى. يبدأ المازنى مقاله المنشور فى صحيفة السياسة بعنوان « ترجمة يوليوس قيصر » فى ١٣ أغسطس ١٩٢٨ (ص ٣) ـ والذى أشرنا اليه فى الجزء من الكتاب الذى عالجنا فيه أفضل الطرق فى ترجمة أعمال شكبير المسرحية ـ بمقولات عامة ـ سبق لنا أن رددناها ـ حول المنهج المناسب لترجمة شكسبير الى العربية . ولعلنا نذكر أن رأيه يتلخص فى أن من يتصدى لهذه الترجمة ينبغى أن يكون شاعرا . فان لم يكن فلا أقل من أن يكون ذا حس مرهف فالمعرفة باللغتين الانجليزية والعربية وأمانة النقل وحدهما لا يكفيان . ويذهب المازنى الى أن ترجمة محمد حمدى لا ترقى الى مرتبة الترجمة الأدبية بل هى ترجمة مدرسية تعين الطلبة فى الدرس والتحصيل : « وما نرتاب فى أن الطلبة سيجدون هذه الترجمة والتذييل الملحق بها عونا كثيرا لهم فى درس الأصل » . ويبدو أن المازنى ـ رغم سلامة وجهة نظره فى فن الترجمة الشكسبيرية ـ كان أشد قسوة على محمد حمدى منه على خليل مطران . فقد وعدنا أن يفرد مقالا مستقلا يتناول فيه بالنقد والتحليل ترجمة « تاجر البندقية(*) » لمطران . ولكن لسبب ما لم يفعل .

ففى مقاله الثانى (انظر « حصاد الهشيم » طبعة الدار القومية للطباعة والنشر ص ٢٣ ـ ٣٠) نراه يتناول أصول المسرحية فيقول ان شكسبير استمدها من خمسة مصادر على أقل تقدير : أولها مجموعة حكايات باللاتينية معروفة باسم (جستارومانوم) وثانيها قصص آل بيكورونى) وثالثها « الخطيب » لسلفين ورابعها « قصة جرنوتوس يهودى البندقية » . أما المصدر الخامس الذى اعتمد عليه شكسبير فهو مسرحية مارلو المعروفة « يهودى مالطا » . ولا شك أن أهم ما يميز هذا المقال هو دفاع المازنى عن شيلوخ وعطفه عليه بسبب ظلم المجتمع المسيحى له دون مبرر أو مسوغ . يقول المازنى : « ان المرء ليحس عطفا على هذه الروح المتمردة تحت هذه العباءة اليهودية روح استفزها الى الجنون الألم من الاستثارة بلا مسوغ ودفعها الى معالجة اطراح ثقل الظلم بالالتجاء الى الانتقام عن طريق القانون » . ولكن المازنى قام بنفسه بترجمة المقتطفات التى استشهد بها فى معرض مقاله بدلا من أن يناقش خليل مطران فى ترجمته وهو أمر يدل على اعتراضه الصامت على هذه الترجمة . ولعل معرفته الشخصية بمطران وعلو مكانة مطران فى ميدان الشعر والأدب منعاه من التصريح بامتعاضه .

ولا يوضح لنا المازنى فى مقاله عن محمد حمدى ما وقع فيه هذا المترجم من أخطاء فحسب ولكنه يسخر منه لأنه وصف شكسبير بأنه كاتب ديمقراطى

وبطبيعة الحال ليس هناك ما هو أشد غموضا من هذا الحكم · ولعل محمد حمدى أراد أن يقول ان مسرح شكسبير لم يكن للصفوة بل كان لعامة الناس · على أية حال يقول المازنى بصدد هذه النقطة · « وقد شاء الاستاذ حمدى بك أن يقول عن شكسبير انه الشاعر الروائى الانجليزى الديمقراطى) فهل يسمح لنا الأستاذ أن نقول له انا نشم رائحة (الســـوق) ؟ ديمقراطى يعنى ماذا ؟ انه لفظ قد يصلح رقية للجماهير وكلمة يلوكها الحكام أو الطامعون فى الحكم لينيموا بها الشعوب ويحملونها على الرضى بحالها ويخدعوها عن الحقائق وليوهموها أن الأمر هو كما يصورون لها وليس كما هو فى الواقع · ولكن الأدب شىء آخر · وهو ارستقراطية صارخة · وقد يكون شكسبير منحدرا من ظهر قصاب أو زبال أو حداد أو نجار أو من شئت غير ذلك ، وان كانت الديمقراطية ليس معناها صنعة الأصل · ولكن مع ذلك وعلى الرغم من ذلك فهى أسمى ذروة من الأرستقراطية الصحيحة ـ ارستقراطية العقل الذى لا تورث عن الآباء والجدود ولا يفوز بها المرء بفضل الحظ الذى لا يد له فيه ولا فضل وأرستقراطية ترفعه حتى عن الممتازين وأهل السبق ، فضـــلا عن الشعب ، وتفرده وتنأى به عن الأنداد والأشباه وتسكنه مع الخالدين جبل أوليمبيا ـ والذى تصـــــور هذا التأليه هو الشعوب نفسها ! هو من الشعب ولكنه أشبه بالملك يتبسط مع رعاياه ويلاطف الشعب فينزل الى مستواه · وفيما عدا ذلك لا يشاطر الشعب عواطفه ولا ثقافته ، بل يحلق فوقه بادراكه وخياله وروحه وفطنته الملهمة ، ويســـبقه أجيالا حتى ليعجز المعاصـــرون أحيانا عن اللحاق به ويعييهم أن يفهموه ويقدروه وربما أنكروه لأنه ليس منهم ولا من عصرهم ـ وان كان عائشا معهم دائما عاديا بينهم · فاذا كان المراد أن شكسبير رجل من الشعب وأن أباه لم يكن شيئا وأنه هو كان فى صدر أيامه يسرق ويهرب ويقف بالخيل على أبواب المسارح ، قلنا نعم هو كذلك فيما يروى عن أصله الوضيع · ولكن هذا ما شأنه بأدبه الذى بز فيه الخلق فى الغرب والشرق · بودنا أن نعرف من أية ناحية يريد الأستاذ أن يصـــــفه بالديمقراطية ؟ وليت من يدرى هل أراد أن يمدحه أو يذمه ؟ أو ليت من يدرى ماذا عنى بها ؟ لا نكتم الأستاذ أن هذا الوصـــف اضـــحكنا وأنه آخر ما كنا مستعدين له · وأكبر الظن أنها كلمة لا تنم الا عن رغبة فى تملق جمهور القراء فى هذا العصر المضطرب المفتون بالألفاظ » ·

ويتضح لنا من الخبر الذى نشرته صحيفة السياسة بتاريخ ١ يناير ١٩٢٦ تحت عنوان « حفلة تمثيلية لنادى التجارة العليا » أن بعض أعضاء هذا النادى قام بتمثيلها باللغة الانجليزية · تقول السياسة (ص ٥) : « أحيا أعضاء نادى التجارة العليا حفلة تمثيلية على مسرح حديقة الأزبكية مثلوا فيها رواية (يوليوس قيصر ـ باللغة الانجليزية حسب تأليف الشاعر الانجليزى الكبير شكسبير · وقد أقام المسرح عدد كبير من الطبقة المتعلمة وبعض الجالية الانجليزية واســـتمر

التمثيل ثلاث ساعات كان يقاطع فى خلالها الممثلون بالتصفيق الحاد لاجادتهم القيام بأدوارهم • ونحن نخص بالذكر منهم عبد الله فكرى أباظة أفندى الذى قام بدور أنطونيوس وفؤاد درويش أفندى الذى قام بدور بروتس وصلاح الدين أباظة الذى قام بدور كاسياس وحلمى الحكيم أفندى الذى قام بدور يوليوس • وفى الساعة الأولى بعد منتصف الليل خرج المشاهدون وهم يثنون أطيب الثناء على القائمين بأمر نادى التجارة العليا » • ولكن محمد التابعى الناقد المسرحى لمجلة روزاليوسف الذى كان يوقع مقالاته باسم حندس أظهر نوعا من التحفظ فى الثناء على هذه الحفلة • فقد كتب فى مجلة روزاليوسف يقول بتاريخ ١١ يناير ١٩٢٦ (ص ١١) أن أصعب ما واجه فريق الممثلين هو « التعود على النطق الصحيح والالقاء بلغة أجنبية » • وفى رأيه أيضا أن تمثيل مسرحية هنرى الثامن التى كانت مقررة على طلبة البكالوريا فى ذلك العام أكثر فائدة للطلبة من تمثيـــل يوليوس قيصر التى كانت مقررة عليهم فى العام السابق • ويرى محمد التابعى أنه كان أجدر بالشباب المتعلم أن يبذل جهده لتقديم مسرحية عربية مؤلفة أو معربة مرة كل عام • ويستطرد محمد التابعى فى نقده فيقول : « كان التمثيل فى جملته (لابأس به) • أما اذا أدخلنا فى حسابنا أن الممثلين من الهواة فيجوز لنا أن نقول انه كان (جيدا) ولكن (الكومبارس) لم يتقن التظاهر والصياح كما يجب ، وهو أمر غريب لأن (الكومبارس كان من بين الطلبة وهم أساتذة فى هذا المضمار) • والأدوار المهمة قام بها عبد الله بك أباظة (مارك أنطونى) وفؤاد درويش (بروتس) وصلاح الدين أفندى أباظة (كاسيوس) • وأخيرا زميلنا الناقد المسرحى سابقا حلمى أفندى الحكيم (قيصر) » •

ويتناول محمد التابعى تمثيل أعضاء نادى التجارة العليا بالتفصيل فيقول: « (حلمى أفندى الحكيم) : خرجت من الرواية وقد ازدادت معلوماتى التاريخية عن قيصر • لأن التاريخ لم يذكر لنا أن قيصر كان يحب القنزحة وهز الأرداف ؛ ونطقه كان نطق تلميذ يحاول أن يكون انجليزيا •

« (فؤاد درويش) : كان يمثل كمن فى أرجله قيد وكان صوته خافتا خجولا هادئا فى أغلب المواقف • وليس هذا شأن بروتس • كذلك كان يكثر من الاشارة بيد واحدة لسبب ولغير سبب • وفى كلمة واحدة لا أظن أن فؤاد أفندى كان خير من يصلح لدور بروتس • »

« (صلاح الدين أباظة) : كان خيرا من زميليه • ولكن بدت منه اشارات وحركات ليست (رومانية) فى شىء • كذلك كان فى هيئته جملة أقرب الى العامة منه الى الاشراف » •

« (عبد الله أباظة) كان خير ممثل بين زملائه سواء فى القائه أو حركاته أو خطواته على المسرح : أضف الى ذلك أن فى صـــوته ما يسميه أبناء الفن

(حرارة) • وقد بدت هذه (الحرارة) عند القائه القصيدة المشهورة فوق جثة قيصر فقد كانت القاعة تصغى اليه بتأثر وكان الانجليز الموجودون أول من صفق له استحسانا ولولا أنه موظف كبير لنصحته أن يعتزل (التجارة والصناعة) وما اليهما وأن يعتلى خشبة المسرح » •

ولكن مجلة « روز اليوسف » اختلفت فى الرأى مع ناقدها المسرحى • ولعلها أرادت أن تشجع هؤلاء الهواة وتجاملهم فكتبت فى نفس العدد المشـــار اليه تقول ان « الكومبارس » كان جيدا فى أدائه • ولكنها قالت عن صلاح الدين أباظة الذى مثل دور كاسيوس انه « لم يفلح فى تكييف وجهه حسب المواقف ، وأنه لم يظهر كل عوامل النفس الداخلية • أحس بها ولكنها لم تظهر • كان الوجه ساكنا وهى نقطة الضعف الوحيدة • كانت الاشارات لابأس بها • ولعل هذا العيب كان ناشئا من رهبة المسرح فنلتمس له العذر فى ذلك لأنه من الهواة الناشئين » •

ويبدو أن هواة التمثيل فى مصر كانوا أسبق الى الاهتمام بتمثيل « يوليوس قيصر» من المحترفين الذين بدأوا يولون هذه المسرحية عنايتهم فى عام ١٩٢٩ ، أى بعد أن قدمتها فرقة أتكنز الانجليزية على المسارح المصرية • (من الجائز أنه سبق تمثيلها قبل هذا التاريخ من قبل الفرق المحترفة ولكنى لم أعثر على أثر لهذا) • ونحن نستدل من مجلة المستقبل (عدد ٥٩) بتاريخ ٣١ يناير ١٩٢٩ (ص ٣) ان مسرح رمسيس قرر تمثيل « يوليوس قيصر » وأن اختياره وقع على ترجمة محمد حمدى • وأسند مسرح رمسيس دور يوليوس قيصر الى جورج أبيض ودور مارك أنطونيوس الى يوسف وهبى • فضلا عن أننا نستدل من مجلة المستقبل (عدد ٦١) بتاريخ ١٤ فبراير ١٩٢٩ (ص ٢٢) ان فرقة رمسيس قامت بتمثيلها مساء يوم الثلاثاء الموافق ١٣ فبراير ١٩٢٩ • ونحن نطالع أخبارا متضاربة بشأن نجاح فرقة فاطمة رشدى فى تمثيل مسرحية يوليوس قيصر • ففى حين تذكر مجلة العروسة بتاريخ ٦ مارس ١٩٢٩ (ص ١٠) أن نجاحها كان عظيما ، فاننا نطالع فى مجلة المستقبل (عدد ٦٢) بتاريخ ٢٢ فبراير ١٩٢٩ (ص ٢١) ان خلو مسرح فاطمة رشدى من النظارة ونجاح فرقة رمسيس فى تمثيل يوليوس قيصر بثا الغيرة فى نفس فاطمة رشدى وعزيز عيد ، فقررا هما أيضا تقديم هذه المسرحية على مسرح برنتانيا • أما مصر الحرة — وهى احدى الصحف الموالية لفاطمة رشدى — فتقول فى عددها الرابع (السنة الرابعة) بتاريخ ١٨ فبراير ١٩٢٩ ان فرقتها انتصرت على فرقة رمسيس فحفزتها نشوة النصر الى أن تفاجىء الناس بعزمها على تمثيل « يوليوس قيصر » • وايا كان الأمر ، فانه من الواضح أن التنافس بين الفرق المسرحية فى تلك الفترة كان شديدا للغاية •

كتب محمد على غريب مقالا بعنوان « يوليوس قيصر على مسرح رمسيس » فى جريدة الأخبار بتاريخ ١٩ فبراير ١٩٢٩ (ص ٣) يقول فيه انه كان دائما أبدا يعترض على حركة التعريب والترجمة التى تثقل كاهل المسرح المصرى بنقل الأفكار الغربية الغريبة عنه والتى تتنافى مع تقاليد الشرق وأخلاقه · ولكنه يعتبر ترجمة شكسبير عملا مفيدا للعالم بأسره · فترجمته واجب وطنى لأن مسرحياته لا تعتدى على التقاليد ولا تخدش عزتنا القومية · يقول محمد على غريب فى هذا الشأن : « كنت أشعر ومازال أن بواعث هذا العداء انما هى فى التأثير بالمحافظة على التقاليد الواجب مراعاتها ، وفى رغبة الخير لمسرحنا المحلى حتى لا يقوم على أساس أجنبى ولا ينهض بعوامل دخيلة · ولكننى أمام عظمة شكسبير فى فنه الخالد يجب أن أحنى الرأس احتراما واجلالا » · ورغم مقت هذا الناقد السياسى للانجليز ، فانه يعبر عن اعجابه الشديد بأدب شكسبير · وهذا فى نظرى قمة التحضر · فضيق أفقه الدينى وكراهيته للمستعمر البريطانى لا يحولان دون اعجابه الشديد بمسرحيات شكسبير يقول محمد على غريب : « وفى الحق أننا نكره الانجليز ملء قلوبنا ونكره منهم أطماعهم وصلفهم وكبرياءهم · ولقد كدنا نكره أدبهم وثمرات أفكارهم كذلك · ولكننا لا نقدر على توجيه هذا الكره الى روايات شكسبير ، لأنها أجل من الخصومة المشتجرة بيننا وبينهم ، وأسمى من أن ننظر اليها نظرة جفاء وزهاء » · ويرى غريب أن شكسبير يهدف من وراء مسرحية « يوليوس قيصر » الى السخرية من عقلية الجماهير الهوائية المتقلبة : « ولكن أظهر ما يبدو فى الرواية هو سخرية شكسبير من عقلية الجماهير وعبثه بتفكيرهم ، فهو يقبض على أدمغة هذه الطائفة العاملة من الناس بيد الفن ، ثم يمتحن ذكاءها فى خطب قيصر ومأساة قتله · فتثور وتهتاج ، وتصـــيح ملء أفواهها بوجوب الانتقام لهذا الشهيد البرىء من قتلته الآثمين ، فاذا ما استمعت الى (بروتس) القاتل وهو يبين الأسباب التى دعته الى مقارفة هذه الجريمة الشنعاء ، صبت جام غضبها على قيصر المسفوح دمه ، ولعنت مطامعه وأغراضه الجهنمية ، ورأت أن (بروتس) قاتله ليس قمينا بالصفح والغفران فقط ، وانما هو يستأهل شرف التاج يزين مفرقه ويشع بجواهره جبينه ·· والجمهور الذى آمن بعدالة قتل قيصر ورضى اهراق دمه هو نفسه الذى يستمع الى (أنطونيو)، ومازال يرهف سمعه اليه ، حتى يتنزل عن اعتقاده الأول ويشـــاطر الخطيب استنكاره لما أقدم عليه القتلة » ·

ويتناول محمد على غريب التمثيل فى مسرح رمسيس فيكيل المديح ليوسف وهبى وجورج أبيض ولكنه يعيب على أبيض أنه لم « يحفظ دوره كما يجب » ويستطرد هذا الناقد قائلا : « وكذلك نكبر من شأن الأساتذة البارودى ومحمد ابراهيم وزكى رستم وسواهم · أما السيدة دولت والآنسة فردوس حسن فقد كان دورهما تافها ـ ومع ذلك فقد أجادا الى حد كبير · ولا نجد بدا فى تسجيل

اعجـــابنا بهما وأطرائنا بجهودها » · ويأخذ هذا الناقد على اخـراج هذه المسرحية بعض الهنات ، فيقول : « لابد أن نشير هنا الى ما أنكرناه فى أثناء التمثيل ، وهو سماعنا لدقات ساعة للأوقات · وما نظن أن الرومان على ما نعرف من امتداد حضارتهم ورقيهم قد وفقوا الى اختراع الساعة الدقاقة · وكذلك كانت الخطابات التى يمسك بها الممثلون من ورق جديد صنع فى أعظم فابريكة على حين أننا لا نذكر أن الرومان كانت لهم معامل للورق بهذا الشكل · وقد كان يجب أن يختار نوع الورق من صنف لا تبدو مظاهر جدته حتى يتناسب مع هذا الزمن السحيق الذى حدثت فيه الرواية · وقد لاحظ صديقى الأديب كمال أفندى ان الآنسة فردوس حسن كانت تبدو فى أصباغ تكسو وجهها · وماكان نساء الرومان على هذا النحو » · كما يعتب محمد على غريب على مســرح رمسيس أنه كان فى حيرة من أمره أمام الزحام الشديد فلم يستطع المحافظة على النظام على خير وجه ، الأمر الذى أدى الى وقوف كثير من المشاهدين طيلة فترة العرض المسرحى · ويختتم هذا الناقد مقاله بالثناء على جهد محمد حمدى فى تعريب المسرحية ·

ونشر أبو الخير نجيب مقالا فى صحيفة الأخبار بتاريخ ٢٨ فبراير ١٩٢٩ (ص ٣) يقارن فيه بين اخراج مسرح رمسيس ليوليوس قيصر واخراج عزيز عيد لها فى مسرح برنتانيا · يقول أبو الخير نجيب ان الأساس الذى تنبنى عليه المسرحية هو الأنانية وحب الذات ، وان شكسبير يريد بها أن يرينا « عاقبة الحرب التى يثيرها زعماء الوطن الواحد على هذا الوطن وأهله وعلى حريته ومستقبله ورفاهيته ومبلغ سوء الحال الذى يتردى فيه البلد الثائرة ابناؤه على أنفسهم » · فضلا عن أننا نرى « ألوانا من الوطنية الصحيحة والعواطف النبيلة والبطولة والفصاحة والعظمة والجمال فى أشخاص روايته بروتس ومارك أنطوان وكاسيوس وقيصر وغير هؤلاء · وجدير بنا أن ننوه هنا بفضل شكسبير وسبقه فى الوصول الى معرفة كنه روح الجماهير التى أشار اليها الكاتب الاجتماعى الكبير الدكتور غوستاف لوبون دون غيره · وما أشار به شكسبير بهذا الخصوص تجده فى الفصل الثالث فى موقف استماع الجمهور للخطيبين بروتس وأنطوان · ففى هذا المشهد يرينا الجماهير المتقلبة لا تستقر على حال من القلق · ولا هى ممن يؤمن الى سكونها ورضاها أو يتقى عذرها وقلاها · فهى حليفة كل قادر على العبث بعواطفها بالكلام المنمق المؤثر ، وهى أيضا صديقة كل من عرف كيف يكلم العواطف بلغة العواطف ! ، ويقارن أبو الخير نجيب بين اخراج يوليوس قيصر على مسرح رمسيس واخراج فرقة فاطمة رشدى لها فى برنتانيا ، فيقول : ان الاخراج فى برنتانيا كان أكثر توفيقا من الاخراج فى رمسيس : « اخرجت الرواية فى مسرح رمسيس على الطريقة الانجليزية ولكنها لم تنجح تماما بسبب جهل المخرج وحاجته الى درس مواقف الرواية درسا ضروريا (فاليزانسين)

كله تقريبا خطأ والدخول والخروج خطأ والوقوف والحركات تدل على الجهل التام بالرواية وبأشخاصها والبيئة التى تدور فيها الحوادث ٠٠ كذلك شبح (قيصر) فقد اخرج اخراجا مضحكا يدل على العجز المعيب فقد دخل الأستاذ جورج المسرح (بذاته) لا احم ولا دستور ، فقلنا ما هذا ؟ قيل لنا هذا شبح قيصر ! فهل آمنتم يا من لا تؤمنون بالبعث بعدما شهدتم بأعينكم وسمعتم بآذانكم ؟ من أراد أن يرى روح قيصر شبحا حقيقيا فعليه ببرنتانيا ٠ فأنت ترى هناك الحائط ينير ويظهر فيه شبح قيصر كالدخان الأبيض وتسمع صوتا خافتا سحيقا كأنه منبعث من مقبرة مغلقة ٠ ففى الحق أن اخراج الشبح على هذه الصورة كان ابداعا كبيرا من المخرج عزيز عيد! » ويذهب أبوالخير نجيب الى أن عزيز عيد اتبع المنهج الفرنسى فى الاخراج ٠ وان هذا المنهج كان أكثر توفيقا من المنهج الانجليزى الذى اتبعه مسرح رمسيس ٠ ورغم هذا فانه يرى ان كلتا الفرقتين وقعتا فى خطأ فى الاخراج ، وهو أنهما لم يبينا خيمة فى ميدان القتال على نحو يطابق الواقع ٠ وهذا فى نظره هو الخطأ الوحيد الذى وقعت فيه فرقة فاطمة رشدى : « أما خطأ الاخراج فينحصر فى الخيمة فقط ٠ فالخطأ الذى وقع فيه مسرح رمسيس ووقع فيه مسرح برنتانيا هو الآخر متماثل تماما ٠٠ مع أن فرقة أتكنز أخرجت هذا المشهد اخراجا صحيحا وطبيعيا جدا ٠ فكنت تشهد على المسرح ضجة صحيحة فى وسط معسكر فى ميدان حرب ٠ وما أظن أن حضرات مخرجى المسارح المصرية غاب عنهم التحقق من مثل هذا المشهد فى فرقة أتكنز يوم كانت فى مصر ٠ ومع ذلك فقد أخرج المشهد خطأ فى المسرحين ـ رمسيس وبرنتانيا » ٠ أضف الى هذا أن أبا الخير نجيب يعيب على مسرح رمسيس اختلال الاضاءة فيه فى حين أنه يمتدح انضباط الاضاءة فى مسرح برنتانيا ٠

وينتقل أبو الخير نجيب الى التمثيل فيقارن بين التمثيل فى مسرح رمسيس والتمثيل فى مسرح برنتانيا ، فيقول : « مثل دور بروتس فى مسرح برنتانيا (حسين رياض) وفى مسرح رمسيس (أحمد علام) ٠ أما الأول فقد نجح فى تمثيل هذا الدور وكانت علائم الطيبة وسلامة النية واضحة على وجهه كما أراده شكسبير تماما ٠ وكان حافظا لدوره حفظا تاما مجيدا ومؤثرا اذ وقف يخطب فى الشعب مرارا مبررا أسباب قتله وأعوانه لقيصر الطاغية ٠ ولكنه كان كثير الصراخ فى بعض المواقف التى لا تستدعيه أبدا كموقفه من زملائه فى حديقة منزله للاتفاق على قتل قيصر فكان يكلمهم صارخا كأنه يخاطب حشدا فى الميدان ٠ أما (أحمد علام) فقد كان هادئا فى مواضع الهدوء مهيبا فى مواضع الاصابة والخطابة ٠ ولكنه لم يكن الذى تخيله شكسبير من الطيبة والاخلاص ٠ فقد كانت هذه المظاهر كلها تكسو حسين رياض وكانت معدومة من أحمد علام ٠ ومع ذلك فقد اجاد الاثنان اجادة تستحق التهنئة ٠ومثل دور كاسيوس فى مسرح رمسيس (حسن البارودى) وفى برنتانيا (بشارة واكيم) » ٠ ويقول أبو الخير نجيب أن

كليهما نجح فى أداء دوره ولكنه يرى أن جسم بشارة واكيم لا يؤهله بالاضطلاع بتمثيل هذه الشخصية فهو بدين فى حين أن شكسبير رسم كاسياس كرجل أعجف معروق غائر العينين والاشداق ، وكانت هذه الصورة تخيف قيصرا على الدوام بدليل قوله (ليته كان أكثر سمنة ٠٠ لست أخشى كاسياس ٠ ولكن أقول لو كان لقيصر أن يخاف مخلوقا لما رأى فى الناس من هو أولى بالمجانبة من كاسياس ذلك الأعجف المعروق) ٠ فهل كان بشارة كذلك ؟ لا ٠ انه كان ذا كرش واضح البروز مفتول الذراعين غليظ العنق » ٠ ويأسف أبو الخير نجيب لاستقالة الممثل القدير منسى فهمى من فرقة فاطمة رشدى ، فهو فى تقديره خير من يمثل دور كاسياس ٠ وقد مثل جورج أبيض دور يوليوس قيصر فى مسرح رمسيس كما مثل اسطفان روستى هذا الدور فى مسرح برنتانيا ٠ ويرى أبو الخير نجيب أن جورج أبيض رغم سمنته مثل دور يوليوس قيصر على خير وجه ٠ يقول هذا الناقد المسرحى فى هذا الشأن : « هذا الدور بالرغم من انه قصير الا أنه كبير فى تأثيره ٠ فروح قيصر القوية تظل سائدة الرواية حتى آخر مشهد من مشاهدها ٠ ولهذا ينبغى أن يكون الممثل الذى يعهد اليه بتمثيل هذا الدور قوى الشخصية مهيبا جليلا ٠ وهذه هى عدة النجاح فى هذا الدور ٠ وقد كانت كلها متوفرة فى الأستاذ أبيض فكان حقا فى جلال قيصر وفى هيبته فاندمج فى الشخصية اندماجا كبيرا انسانا الفرق بين جسد قيصر الوسط وبين جسد أبيض البدين » ٠ وفى رأى أبو الخير نجيب أن اسطفان روستى كان موفقا فى أشـــياء وخانه التوفيق فى أشياء : « نجح أولا فى أنه كان يمثل شخصية قيصر تماما ويؤدى اشـــاراته وحركاته كما عرف عن قيصر فى التاريخ ٠ ويدل هذا على أن اسطفان روستى درس الدور درسا تاما ٠ » ولكن « طبيعته الفودفيلية أكثر من أى شىء آخر » جعلته يفتقر الى الهيبة والجلال » ٠ وقد مثل يوسف وهبى دور مارك أنطوان فى مسرح رمسيس فى حين مثلت فاطمة رشدى هذا الدور فى برنتانيا ٠ ويعيب أبو الخير نجيب على يوسف وهبى عدم حفظه دوره فى بادىء الأمر كما أنه ــ رغم اشادته بتمثيل فاطمة رشدى ــ يرى أنه لا يليق بها أن تمثل أدوار الرجال ٠ يقول أبو الخير نجيب مخاطبا فاطمة فى هذا الصدد : « الذى لا نوافقك عليه هو تحملك عبء دور هو دور قائد عرف بقوته البدنية وبصوته الجهورى وبخشونته العسكرية ! لست أنكر أنك نجحت فى دور مارك أنطوان كسيدة ولو أعطى هذا الدور لسواك من الممثلات ما بلغن ما بلغت أنت من النجاح ٠ ولكن الطبيعة البشرية محدودة بالقوانين ، فالمرأة لا تستطيع أن تكون رجلا ولا الرجل يستطيع أن يكون امرأة بالتمثيل والتقليد » ٠ ويتناول أبو الخير نجيب تمثيل عباس فارس دور كاسكا فى برنتانيا ، فيقول انه « كان أحد المتآمرين على قتل قيصر وان كان دوره قصيرا يشمل الفصل الأول فقط » وأنه « نجح نجاحا كبيرا جدا فى تمثيل دور كاسكا » ٠ كما يتناول تمثيل سرينا ابراهيم (زوجة بروتس) ورتيبة رشدى (زوجة قيصر) فيقول : «ولفت نظر الأستاذ عزيز عيد الى مخارج ألفاظ رتيبة

رشدى فانها لا تؤديها صــــحيحة بسبب اعتيادها التمثيل باللغة العامية زمنا طويلا » ، فى حين يعبر هذا الناقد عن اعجابه بسرينا ابراهيم فضلا عن أنه يعبر عن اعجابه بترجمة أحمد رامى للمسرحية خصيصا لفرقة فاطمة رشدى · يقول أبو الخير نجيب ان أحمد رامى « قد عنى عناية خاصة بترجمة هذه الرواية بأسلوب شعرى رائع جدا فيه عذوبة وحياة وحلاوة فن · ولا بدع فرامى مشهور بأسلوبه الرصين البديع » ·

ويعود محمدعلى غريب فى مقاله المنشور فى صحيفة الأخبار بتاريخ ٣ مارس ١٩٢٩ (ص ٣) الى الهجوم على اخراج فرقة فاطمة رشدى لمسرحية « يوليوس قيصر » ، فنراه ينحى باللائمة والتقريع على عزيز عيد لأنه جعل الممثلين يتركون خشبة المسرح ليمثلوا أدوارهم وهم من مقاعد المتفرجين · يقول محمد على غريب فى هذا الشأن : « فالممثلون بدلا من أن تضمهم خشبة المسرح يفسح لهم فى مقاعد المتفرجين أمكنة يتحدثون فيها الى أنفسهم » · وهى — فى نظرى — طريقة غير تقليدية فى التمثيل تذكرنا بآخر صيحة فى عالم الاخراج المسرحى المعاصر ويعدد هذا الكاتب عيوب هذه الطريقة فى الاخراج فيقول انها « تدعو الجماهير الى مضايقة الممثلين فى عملهم بنظرهم اليهم دائما ووقوف البعض فى وجه البعض حتى تستحيل مهمة المشاهدة الى مشقة وصــــعوبة · وليس بعيدا أن يتناول المشــــاهدون والممثلون أحاديث فى اثناء اقترابهم منهم · ولابأس من أن تطيب النكتة لأحد المشاهدين فيرسلها فى أثر الممثل ليضحك منها اخوانه ولا يبالى فى هذا السبيل بأى جرم تلبس ولا أية نقيصة قارفها · ثم ان الأكثر من هذا ضررا وسوء تصرف هو اكراه الجمهور على أن يوزع نظره وسمعه ثم فكره كذلك · فبينما هو ينظر الى من فوق خشبة المسرح ، اذ هو ينزل الى سماع من بجواره من الممثلين · وهكذا يستمر حائرا مشدوها لا يدرى كيف يستقبل الرواية ، وفى أية بقعة يقع على مغزاها · وثمة صعوبة أخرى تعترض الممثلين أنفسهم أعنى بها الخوف من نسيان الدور لدى الممثل المحكوم بنزوله الى الصالة والمطلوب منه الابتعاد حتى ليفارق الملقن وينأى عنه مسافة شاسعة · فما يحدث لو خانت الذاكرة هذا الممثل، ولم يسعفه الملقن طبعا بما يجب أن يقوله ؟» ويعلق محمد على غريب على تمثيل فرقة فاطمة رشدى بقوله ان بعضهم أجاد التمثيل الى درجة اقتربت من الكمال « اللهم الا الأستاذ استفان روستى فى دور قيصر فقد كانت شخصيته المعروفة عائقا عن وضوح العظمة فى شخصية قيصر ومكامن القسوة والنبل » ·

ونشرت مجلة الرسول مقالا بعنوان « يوليوس قيصر على مسرح برنتانيا » بتاريخ ٨ مارس ١٩٢٩ (ص ١٦) يدافع عن طريقة عزيز عيد فى الاخراج · يقول الرسول فى هذا الشأن : « نظر عزيز عيد حوله فوجد خشبة المسرح تضيق عن هذه الرواية وتخنقها فى الصميم فعمد الى الصالة فوصلها بالمسرح · وبذلك

أصبح بين يديه مكان يليق بتمثيل هذه الرواية الضخمة · ومهما قيل من أن هذه الطريقة قديمة ومعروفة فانها لاتزال جديدة فى مصر » ، وفضلا عن هذا يمتدح الرسول تمثيل أفراد فرقة فاطمة رشدى ويرى أن استفان روستى أجاد تمثيل دور يوليوس قيصر · وفى المقابل الآخر كتب محمود على ثروت (بكالوريوس آداب من أمريكا) مقالا فى السياسة الأسبوعية بتاريخ ٢ مارس ١٩٢٩ يمتدح فيه اخراج مسرح رمسيس ليوليوس قيصر · يقول ثروت : « ان اخراج رواية يوليوس قيصر على رمسيس يعتبر وثبة فنية جريئة » · ويلفت هذا الكاتب نظرنا الى أن شكسبير لم يلتزم بالأحداث التاريخية التى استقاها أصـــلا من المؤرخ الاغريقى بلوتارك · ويقول محمود على ثروت (ص ٢٢) : « وليس هناك شك فى أن شكسبير انما كان يعتمد على حوادث التاريخ فى رواياته ، وكان أكثر اعتمادا على مؤلفات (بلوطرخوس) الكاتب الاغريقى الذى صنف كتاب (حياة عظماء اليونان والرومان) · غير أن التباين جاء عظيما والاختلاف ظاهرا بين وصفى (بلوطرخوس) و (شكسبير) لابطال رواية (يوليوس قيصر) · ونحن لا نتعرض هنا للبحث فى ذلك التباين فشكسبير لم يكن مؤرخا وانما كان مترجما يعبر عن شعور الطبيعة البشرية » · ويتناول محمود على ثروت التمثيل على مسرح رمسيس فيمتدح تمثيل أحمد علام دور بروتس كما يمتدح تمثيل حســن البارودى دور كاسيوس : « الاستاذ قد أجاد كل الاجادة فى تمثيل دور بروتس وما كان أعظمه فى المعسكر حينما أنفرد هو وكاسيوس وبدءا يتعاتبان ، وتزايدت حرارة القول بينهما · وطفق كل منهما يتهم رفيقه ثم بكيا واستعبرا ·· كذلك الأستاذ حسن البارودى قد أجاد فى تمثيل دور كاسيوس » · ورغم هذا المديح فان صاحبه يعترف أننا معشر المصريين لانزال فى أول مدارج الحياة الفنية : « فنحن أطفال نحبو فى ساحة الفنون ولما نشب عن الطوق على الرغم من أننا أنبل الوارثين لأقدم مدنية عرفها التاريخ » ·

ويتناول البلاغ الأسبوعى نفس هذا الموضوع بتاريخ ٢٧ فبراير ١٩٢٩ (ص ٢٤) فيقول انه رغم أن شكسبير استمد كثيرا من مسرحياته بما تتضمنه من خرافات متواترة من بلوتارك ، فانه تناولها تناولا جديدا : « أما يوليوس قيصر التى نحن بصددها الآن فقد أخذها شكسبير عن بلوتارك كما أخذ عنه مكبث · وبعض رواياته الأخرى التاريخية · فاذا قارنت بين القصص القديمة التى استقى منها شكسبير معلوماته وبين القصص التى وضعها أدهشك كيف تطورت هذه الحوادث والأشخاص وهى هى لم تتغير بين يديه فاذا هى شىء جديد مختلف جد الاختلاف عن مصادره وأصوله وليس ثمة الا مشابهات الأســـماء والحوادث » ·

ويتناول البلاغ الأسبوعى بتاريخ ٢٠ فبراير ١٩٢٩ (ص ٢٤) فضـــلا عن العدد المشار اليه آنفا خوارق الطبيعة التى تنتشر فى أعمال شكسبير المسرحية

ومن بينها يوليوس قيصر وهملت ومكبث ، كما يتناول مشكلة الصراع بين الخير والشر التى هى جوهر المآسى الشكسبيرية · يقول البلاغ الاسبوعى ان مصرع أبطال المآسى الشكسبيرية يقترن دائما أبدا بزلزلة السماء واهتزاز الأرض : « فما من جريمة ترتكب فى احدى فاجعاتها الا وثارت الطبيعة وزمجرت السماء واشتد رعدها وبرقها والا حدثك افراد الرواية عن الخوارق غير المألوفة التى تقدمتها » · ويشرح لنا البلاغ الأسبوعى خوارق الطبيعة فى يوليوس قيصر والأشباح التى تظهر فى هذه المسرحية ، فيقول : « وفى (يوليوس قيصر) يهىء شكسبير لخناجر المتآمرين جوا عبوسا قمطريرا وأنت تسمع كاسكا يقول لشيشرون (لقد رأيت عبدا يرفع يديه وكانتا تلتهبان التهابا وتتأججان ببريق عشرين شعلة ومع ذلك لم تتأثر بالنار ولم تحترقا بل لم يصبهما أذى) بل لقد رأى ما هو افظع من ذلك ما يدخل فى باب الخوارق الشاذة : (لقيت أسدا بالسوق فحملق الى ثم مضى ولم يمسنى بأذى ورأيت مائة امرأة محتشدات يحلفن أنهن أبصرن رجالا قد استطارت النيران من أشخاصهم وارتددن من وهج الحريق مصفرات الوجوه) · وليس هذا كل ما يهيئه شكسبير لقتل قيصر · لا فان (كالبورنيا) تحدثنا عن لبؤة وضعت اشبالا فى الطريق وقبور تفتحت ولفظت رفاتها وبين هذا وذاك عزيف الجان ودويها فى ثنايا الطريق · واذا قاربنا ختام الرواية وقبيل موت كاسياس يتحدث هذا عن الغربان والحدأة التى تطوف من حولهم وتعلو فوق أعلامهم حتى أصبح (الجيش من تحتها على شر حال كأنما قد حان حينه وأوشكت أن تفيض روحه) · وما نريد أن نطيل فى هذه النقطة من البحث بأكثر من هذا · أما عن القتيل وشبحه فثمة قيصر وظهوره لبروتس » ·

ويحلل البلاغ الأسبوعى الصادر فى ٢٧ فبراير ١٩٢٩ تحليلا مستفيضا مسهبا مرثية انتونى لقيصر التى استطاع بها أن يحول حب الدهماء لبروتس وثقتهم فيه الى مقت مشبوب · ويتناول البلاغ الأسبوع بتاريخ ٦ مارس ١٩٢٩ (ص ٢٤) شخصية يوليوس قيصر فيقول : « كان قيصر ككل عظيم تحوطه مظاهر الخضوع والعبودية ــ يكره الملق والرياء ظاهريا ، ولكنه يرتاح اليهما فى سريرته فكان سريع الانخداع يلقى أذنا مصغية لمن يحسن صوغ الألفاظ فى مسمعه وما أصدق ديسياس اذ يقول : (ان قيصر مولع بمخاطبتك اياه فى سهولة انخداع الناس وغرورهم بزخرف القول حتى ليسهل عليك خداعه بهذه الحيلة اذ تشغله بمثل هذه الأحاديث عن أن يأخذ منك الحذر فتبدو لك مقاتله وتصيب منك الغرة فتخدعه » · ويستطرد البلاغ بقوله ان أصدق دليل على هذا أن ديسياس استطاع عن طريق الملق أن يقود قيصر الى مجلس الشيوخ كالطفل الصغير أو كالحمل الوديع بالرغم من أن كالبورنيا كادت أن تمنعه من الخروج من البيت · أضف الى هذا أن فيه عيبا آخر غير حب الملق يتجلى فى ايمانه الى حد ما بالخرافات والخزعبلات ونبوءات العرافين · فهو قبل خروجه متوجها الى

مجلس الشيوخ يرسل من يسأل الكهنة هل يخرج أم يظل فى بيته · فيشير عليه الكهنة بملازمة البيت · ولكن أنفته وكبرياءه تمنعانه من الاستجابة لنصح الكهنة والعرافين! · ويرى كاتب البلاغ أن يوليوس قيصر كان يخفى عن صديقه أنتونى أن نفسه كان موزعا بين الخوف والكبرياء · فالخوف يجعله يتمنى لو أنه استمع الى نصيحة زوجته كالبورنيا · والكبرياء يدفعه الى معالجة خوفه واخفاءه · فضلا عن عدم استجابته لمتيلاس وصلفه معه حين تقدم اليه برجاء العفو عن أخيه الذى شق راية العصيان على قيصر · وليس أدل على تأله قيصر من قوله « ان أديم السماء هو شىء مما لا يعد من الجذوات وكلها من نار مؤججة وكلها مؤتلق فى مشرق · ولكن الثابت من بينها كوكب واحد · وهكذا الدنيا مملوءة رجالات من دم ولحم وحس · ولكن لا أعرف من بينهم جميعا سوى فرد واحد قد عز شرفا وتعال ورفعة وتأبى حصانة ومنعة واستقر مكانه لا ينحى ولا يزعزع رزينا لا يحرك · وذلك الفرد الأحد هو أنا بالذات » ·

٢ ــ كريولانوس

هناك من الدلائل ما يثبت أن الاهتمام بتمثيل هذه المسرحية اقتصر على هواة التمثيل من طلبة المدارس ٠ فمجلة « الستار » تفيد بتاريخ ٢٨ أبريل ١٩٢٨ (ص ١١) ان فرقة المدرسة التوفيقية مثلت مسرحية كريولانوس على مسرح حديقة الأزبكية ٠ ويتضح لنا من هذه المجلة أن هذه المسرحية كانت مقررة فى ذلك العام على طلبة السـنة الرابعة بالمدارس الثانوية ٠ ومعنى هذا أن الحفلة أحياها الطلبة الذين يهوون التمثيل من أجل نفع زملائهم فى استذكار دروسهم استعدادا لامتحانات آخر العام ٠ ويبدو أن وزير المعارف العمومية حينذاك وعد فرقة التمثيل بالسماح لها بتقديم هذه المسرحية فى دار الاوبرا الخديوية تشجيعا لها ومكافأة على نجاحها فى تمثيل « تاجر البندقية » فى العام السابق ٠ ولكن الظروف حالت دون أن يبر بوعده تقول مجلة « الستار » فى هذا الشأن : « وعد صاحب المعالى وزير المعارف بالتصريح للمدرسة التوفيقية تمثيل روايتها على مسرح الأوبرا تشجيعا لها لاخراجها رواية «تاجر البندقية» السنة الماضية بنجاح كبير ، ولما تستلزمه كريولانوس من مسرح كبير ومناظر مخصـوصة وملابس فخمة ولكن فوجئت الفرقة قبل موعد الحفلة بأيام برفض مدير الأوبرا الايطالى التصريح لهم بالتمثيل فيها ٠ فاضطرت الى استئجار مسرح الحديقة كما أضطرت لحذف بعض المناظر لتعذر وجودها فى غير الأوبرا ٠ فهل شيدت الأوبرا ليتمتع بها جون وجاك وخريستو دون المصريين ٠ أم لنا الغرم ولهم الغنم ؟ » ويبدو أن النظام لم يكن يسود سائر الحفلات التمثيلية التى أقامها الطلبة ٠ فمجلة الستار تذكر أن الحفلة التى أقيمت بتاريخ ١٠أبريل ١٩٢٨ كانت منظمة فى حين تذكر مجلة الفنون بتاريخ ١٥ أبريل ١٩٢٨ (ص ١١) ان الحفلة المقامة بتاريخ ٤ أبريل ١٩٢٨ استشرت فيها الضوضاء والفوضى : « ان جمهور الطلبة الذين وضعت الرواية لأجلهم لم يستطيعوا أن يشاهدوا التمثيل فى سكون مما تحتاجه الرواية فاضطرت ادارة الفرقة أن تشطب بعض المناظر ٠٠ » ويتنافى هذا تنافيا كاملا مع ما أوردته مجلة الستار فى وصف النظام الذى ساد جو الحفلة التى أقيمت بعد ذلك بنحو أسبوع : « النظام : كنا نظن أننا سنحضر حفلة تغلب فيها

هرجلة الطلبة وسوء نظامهم على التمثيل ؟ وما كان أشد دهشتنا عندما وجدنا لجنة استقبال منظمة من المدرسين والطلبة تقابل المدعوين ببشاشة وتدلهم على أماكنهم وعلى رأسها صاحب العزة عبد الحميد عجاتى بك ناظر المدرسة ومحمود بك يوسف وكيلها والشاب النشيط حسين أفندى الزيات المدرس بالمدرسة والذى يرجع اليه فضل استتباب النظام » . وحضر الحفل لفيف من الوزراء . تقول مجلة الستار : « بين الفصول خرج الأستاذ زكى عكاشة ليلقى قصيدة ترحيب بالوزراء فاستعادوها ثانيا لشدة ما صادفته من استحسان واعجاب » .

يقول كاتب الستار ان رواية كريولانوس ترمى الى « بيان سلطة العامة فى عصر الرومان كما ترمى الى بيان ضرر الكبرياء والغرور على صاحبه » . وقد أخرج المسرحية ومثل دور كريولانوس فيها طالب اسمه الغزاوى كتبت عنه مجلة الستار تقول : « أما ممثل دور كريولانوس البطل الرومانى الكبير فقد مثله طالب لا يتجاوز طوله المتر . ولكم كان منظره مضحكا بين الدروع والسيوف المعروضة على صدره ولم يكن له عمل الا تنظيفها من حين لحين بطرف الرداء . ولا أدرى كيف نجح الجيش المسكين تحت قيادة هذا البطل الضرغام والقائد الهمام الذى لولا جريه على المسرح وزمجرته والسيف بيده لقلت انهم أظهروه للزينة وتسلية المتفرجين . أما القاؤه فاقسم انى لم أفهم منه شيئا ! انما والحق يقال أجاد تمثيل الغرور والوقاحة » . وتستطرد الستار فى وصف التمثيل بقولها : « قام بتمثيل الدور الأول (زعيم العامة) محمد أفندى جابر وقد اتقنه الى حد كبير خصوصا فى موقف اثارة العامة ضد كريولانوس . ويعجبنى فى هذا الطالب القاؤه ، لولا أنه كانت تظهر عليه فى بعض الأحيان امارات البلاهة و (العباطة) مما لا يتفق ودس الدسائس وكيد المكائد ــ كذلك أكثر من وضع (البودرة) وهو أسمر الوجه فكان شكله مضحكا . كذلك نجح ممثل دور الشيخ ميناس وأجاد تمثيل الشيخوخة لولا أنه كان كثير الخطأ فى اللغة العربية مما لا نتسامح فيه مع ممثلين ، فضلا عن طلبة » . واشترك فى تمثيل المسرحية نجيب أفندى فهمى وحبشى أفندى ونجيب أفندى سليمان . ويبدو أن الفرقة استعانت بممثلتين محترفتين هما السيدتان صالحة وجراسيا قاصين . ونستدل على هذا مما ذكرته مجلة الفنون بقولها : « ونجحت كذلك السيدتان صالحة وجراسيا قاصين . وليس هذا النجاح بغريب . فصالحة ممثلة قوية معروفة لها أدوار كثيرة مشهورة نجحت فيها نجاحا باهرا على المسرح أيام أن كانت تعمل فى المسارح الكبيرة . والسيدة جراسيا كذلك ممثلة معروفة ومطربة حسنة الصوت لها فى الفن المسرحى آثار قديمة » .

القسم الثالث

فرقة آتكنز الانجليزية فى الصحف المصرية

وفدت الى أرض مصر خلال العقود الثلاثة الأولى من القرن العشرين بعض الفرق التمثيلية الانجليزية لتقديم عروضها فى المسارح المصرية • ففى العقد الأول مثلا جاء جوق انجليزى ليمثل أثنتى عشر مسرحية فى الأوبرا الخديوية ابتداء من ٢٣ اكتوبر ١٩٠٦ حتى ٥ نوفمبر من ذلك العام (انظر « مصر » فى ١٥ أكتوبر ١٩٠٦ ص ٢) • وليس هناك من الشواهد ما يدل على أن هذه الأجواق الانجليزية عنيت بتمثيل مسرحيات شكسبير • ومن الواضح أن عامة الناس فى مصر كانوا يعرفون عن هذه المسرحيات من خلال سلامة حجازى وجورج أبيض ، أما صفوتهم فكانوا يشاهدون تمثيل بعض المسرحيات الشكسبيرية التى تقدمها الفرق الأجنبية الوافدة غير الانجليزية ، وخاصة الفرق الايطالية • ويمكن أن نقول ان الفرق الانجليزية التى سبقت مجيىء فرقة آتكنز الى مصر فى عامى ١٩٢٧ و ١٩٢٨ عجزت عن أن تثير اهتمام الرأى العام المصرى • فقد كان أثرها — كما يقول جرانفيل باشا — محدودا للغاية • وبطبيعة الحال لم يكن حضور فرقة أتكنز الى البلاد فى عامى ١٩٢٧ و ١٩٢٨ آخر عهد للصلة المسرحية بين مصر وانجلترا • ففى عام ١٩٢٩ مثلا حضرت الى مصر فرقتان انجليزيتان احداهما فرقة كوميدية اسمها فرقة « فوربس روسل » ومثلت على مسرح الكورسال « نور الشمعة » ثم مسرحية مترجمة عن الفرنسية بعنوان « حبيبها الوهمى » • وكانت هذه الفرقة تضم الآنسة ايريل فيفيان — الآنسة ايزابيل بارجيتر — اليك الكساندر — لزلى فابرز — فنيس ادى • وقدمت الفرقة الثانية وهى فرقة أوبريت غنائية على مسرح الكورسال أيضا مسرحيات « سالى » و « أوكاى » و « تيب توز » و « اب ذى لارك » الى جانب الأوبريت المعروف (روز مارى) وتضم هذه الفرقة الثانية الآنسات ثلما بورنيس — ايستل روز — كلير ليزلى — المستر باليك كيلاواى — ادجار ستاغور — ليون كيلاواى — جادح روبنسون •

فى عام ١٩٢٧ كان على الشمس باشا وزيرا للمعارف العمومية فاتفق مع فرقة أتكنز الانجليزية على تقديم عدد من المسرحيات الشكسبيرية فى دار الأوبرا

الخديوية روعى فى انتقاء بعضها أن تفيد الطلبة المصريين فى دراستهم لأعمال شكسبير الأدبية · وبناء على هذا كان من المفروض على فرقة أتكنز آن تقدم فى موسمها الأول عام ١٩٢٧ مسرحية كريولانوس التى كانت مقررة حينذاك على طلبة المدارس · ولكن الفرقة خيبت آمل الطلبة واعتذرت عن تقديم هذه المسرحية بسبب ضيق الوقت · ولعل السبب الحقيقى أنها لم تكن مستعدة لها ، الأمر الذى جعلها موضع ملامة وتقريع من جانب بعض الصحف المصرية · فقد كتبت مجلة المستقبل بتاريخ ١٥ ديسمبر ١٩٢٧ (ص ٤) تشكو من اهمال وزارة المعارف للتمثيل المصرى وتشجيعها للتمثيل الأجنبى : « لمهذا الاهتمام بالفرق الأجنبية والاغضاء التام عن الفرق المصرية · لقد قامت وزارة المعارف ببث الدعوة للفرقة الانكليزية التى أتى بها معالى الوزير من انكلترا وكانت التذاكر توزع فى المدارس كضريبة مفروضة بالرغم من المكاسب التى جنتها الفرقة منحتها الوزارة مبلغا طائلا ·· لقد كان عذر الوزارة فى احضارها الفرقة الانجليزية أنها تريد أن يرى الطلبة بأنفسهم تمثيل روايات شكسبير لأنها داخلة فى بروجرام الدراسة مع أن الفرقة لم تمثل الرواية التى يدرسها الطلبة » · على أن هذه النغمة المتشككة فى الفائدة التى سوف يجنيها المصريون من وراء مجىء فرقة أتكنز كانت ــ كما سوف نرى ــ محدودة للغاية ، وقدمت الفرقة الانجليزية عام ١٩٢٧ بدار الأوبرا الملكية ست مسرحيات شكسبيرية هى : هملت ــ عطيل ــ تاجر البندقية ــ الليلة الثانية عشر ــ دقة بدقة (أو واحدة بواحدة) · ترويض الشرسة (أو ترويض الشريرة) التى شاعت بين المصريين باسم « ترويض النمرة » · وكانت وزارة المعارف العمومية حريصة كل الحرص على اجتذاب الطلبة الى مسرح شكسبير فخصصت لهم ثلاثة أيام وثلاث ليال تباع لهم فيها التذاكر بأسعار مخفضة على أن يتقدموا الى نظار مدارسهم بطلبات للحصول على هذه التذاكر المخفضة · وبلغت نسبة التخفيض فى حفلات الطلبة ٢٥٪ من أسعار التذاكر الأصلية فى الحفلات الليلية و ٥٠٪ من أسعار الحفلات النهارية كما خصصت ألواج الدور الثانى للبنات لحضور الحفلات النهارية · وأرسلت وزارة المعارف منشورا الى نظار المدارس فيما يلى نصه : « الحاقا لما كتب لحضرتكم فى ٢٦ أكتوبر سنة ١٩٢٧ بشأن تمثيل بعض روايات شكسبير نفيدكم أن الوزارة رأت أن الطلبة الذين يرغبون فى الحصول على كراسى أو مقصورات يمكنهم أن يدفعوا أثمانها الى حضرات نظار مدارسهم فى ميعاد غايته ٣ نوفمبر سنة ١٩٢٧ بدلا من ٣٠ أكتوبر سنة ١٩٢٧ » · ومن الواضح أن الوزارة كانت تهدف من وراء هذا المد فى فترة حجز التذاكر الى تمكين أبناء الموظفين من حضور الحفلات حين يقبض ذووهم مرتباتهم فى أول الشـــهر ، الأمر الذى يدل على الأهمية البالغة التى علقتها وزارة المعارف العمومية على مشاهدة الطلبة لهذه المسرحيات · وليس أدل على انفتاح مصر الثقافى على الغرب من أن الفرقة الانجليزية لم تكد تختتم تمثيلها حتى سارعت وزارة المعارف باصدار منشور

آخر الى نظار المدارس تطلب منهم العمل على تشجيع الطلبة على حضور موسم التمثيل الفرنسى فى الأوبرا الملكية بأسعار مخفضة · تقول الأهرام بتاريخ ٨ ديسمبر ١٩٢٧ : « أصدرت وزارة المعارف العمومية الى نظار مدارسها منشورا تقول فيه انها اتفقت والفرقة الفرنسوية التى تقوم بتمثيل روايات فى دار الأوبرا على تخفيض أسعار الدخول لطلبة المدارس كما اتفقت من قبل مع الفرقة الانجليزية التى قامت بتمثيل روايات شكسبير وطلبت منهم موافاتها بعدد الطلبة الراغبين فى حضور تلك الحفلات » ·

وقد أدلى معالى على الشمسى باشا بحديث الى مجلة الناقد نشرته فى عددها الصادر فى ١٤ نوفمبر ١٩٢٧ بشأن هدف وزارة المعارف العمومية من استقدام فرقة أتكنز · يقول سيادته (ص ٨) : « ان أغلب الناشئة المصرية تجيد اللغة الانجليزية أكثر من أية لغة أخرى فقد تلقتها طوال سنى الدراسة فى معاهد التعليم · ولذلك فان الفائدة التى تجنيها من حضور الفرق الفرنسية التمثيلية أو الفرق الايطالية الغنائية قليل بل هى لا تكاد تستفيد من حضورها شيئا · وهذا ما دعانى الى التفكير فى احضار فرقة انجليزية الى مصر · ثم ان شكسبير معروف من طلبة المدارس ومن الناشئة عموما لأنها تدرس رواياته فى معاهد الحكومة · ولذلك كان همى الأول أن أساعد الناشئة على رؤية شكسبير على خشبة المسرح كما قرأوه فى دور الدراسة · وأظن أنها فرصة صالحة تقربه الى أذهانهم بل وتجعل من الأشباح التى يتخيلونها بين جدران أربع حقيقة حية تتحدث اليهم وتتحرك أمام أعينهم · ثم فى تمثيل روايات شكسبير ما يرفع الثقافة العامة ويفيد كل الشبيبة المتعلمة » · ويقول على الشمسى باشا ردا على سؤال عن عدم تمثيل الفرقة الانجليزية مسرحية كريولانوس المقررة على طلبة البكالوريا فى ذلك العام : « لم يتسع الوقت لذلك فقد كان فى عزمى أن أقصد انجلترا شخصيا لاختيار أفراد الفرقة بنفسى ولأضع لها أيضا الروايات التى عليها أن تمثلها · ولكن وفاة زعيم البلاد سعد باشا زغلول ووقوع هذا المصاب فجأة اضطرنى للرجوع الى مصر على أول باخرة · وعلى ذلك تركت كل هذا للمستر أتكنز رئيس الفرقة ولقد أحسن الاختيار » · ومعنى هذا أن وزير المعارف يؤكد ما قاله أتكنز من أنه لم يكن هناك متسع من الوقت لاخراج كريولانوس ، التى يبدو أنها كانت تتطلب من الفرقة استعدادا خاصا · وينوه على الشمسى باقبال الطلبة على حضور الحفلات ، فيقول : « لقد أقبل الطلبة على الاشتراك فى الحفلات اقبالا كبيرا حتى بلغ عدد المشتركين فى هملت وحدها ١٧٠٠ طالب · ولذلك رأينا أن تخصص لهم حفلات خصوصية نهارية وقد فكرنا فى زيادة هذه الحفلات نظرا للاقبال الكبير الذى رأيناه كما أن للطلبة حق الحضور فى سائر الحفلات · وقد

جعلنا لهم تخفيضا خاصا يبلغ ربع ثمن التذكرة فى الحفلات الليلية ونصف ثمنها فى الحفلات النهارية » ٠

استقبلت الصحافة المصرية قدوم فرقة أتكنز للأراضى المصرية بالتهليل والتكبير ٠ يقول احمد خيرى سعيد فى جريدة الأخبار بتاريخ ١٩ اكتوبر ١٩٢٧ تحت عنوان : (موسم شكسبير فى الشتاء القادم حدث فنى تاريخى) : « بعد بنا العهد بين اخراج الروايات الشكسبيرية منذ أن انحلت فرقة جورج أبيض فائزة بفخر تمثيل روايات لشكسبير تمثيلا ناجحا فى حدود الامكان ، فلقد شهد الجمهور المصرى لأول مرة تمثيل روايات عطيل ومكبث وهملت فى لغة بليغة واخراج بديع وبواسطة فرقة منتقاة من خيرة الممثلين المعاصرين من فلول الأجواق العتيقة ٠ ولعل الجمهور يذكر كيف أن رواية هملت لم ترتفع فى تمثيلها الى مكانة أختيها مكبث وعطيل فى الاجادة والاتقان وما كان ذلك كذلك الا لأن شخصية هملت من الصعب تمثيلها الا بعد دراسة طويلة والا بعد مران بارشاد أستاذ مدرب والا بعد مشاهدة تمثيله من ممثل ممتاز مثل السير هربرت ترى أو ارفنج أو سواهما » ٠ ويعدد أحمد خيرى سعيد نتائج موسم شكسبير فى مصر على النحو التالى :

أولا ـ سيعطى الجمهور مقياس التمثيل الصحيح ٠

ثانيا ـ سيعطى الجمهور نموذجا لاخراج الرواية وفق الشروط الفنية ٠

ثالثا ـ سيلقى درسا غالبا عمليا للممثلين والممثلات وللذين يتولون اخراج الروايات عندنا ٠

رابعا ـ كما كان تمثيل الروايات يساعد كثيرا على فهمها فان الأدباء فى مصر سيغذون دراستهم لروايات شكسبير بمادة جديدة وسيزيدون فى دراسة فن شكسبير تعمقا » ٠

وكتبت السياسة الأسبوعية ـ بتاريخ ٢٩ أكتوبر ١٩٢٧ تحت عنوان « شكسبير والمسرح المصرى » تلوم مسرح رمسيس خاصة والمسرح المصرى عامة لافراطه فى الاعتماد على المسرح الفرنسى دون غيره من المسارح ٠ يقول المقال : « هذا مسرح رمسيس طليعة المسارح فى هذا البلد وأقواها على الوقوف على رجليه ما نظنه قدم رواية واحدة لشكسبير ٠ ومن عجب أن يختار رواياته لهوجو ما وضعت للتمثيل ويترك ما وضعه هوجو خصيصا للمسرح ٠ ثم هو ما يفتأ يفتخر ببرنشتين كأن هيجو وبرنشتين زعيما الكتاب الدراميين ٠ لماذا لا يعرب روايات جيته وشلر وشكسبير وشو وبارى وسترندبرج وبيراندللو وهاويتمان وفيبر ولماذا لا يعرب لموليير وراسين فى مؤلفاتهم جميعا ما يجذب

النظارة حتما ! ٠٠ ويخطىء من يزعم ان روايات شكسبير لن تجذب الجمهور فى مصر ٠ فما نظن حلم ليلة صيف او ارامل وندسور المرحات وهنرى الرابع وشخصية فالستاف الفذة الا محببة لجمهور شكسبير وهناك الدرامات لير وماكبث وهاملت وهى كلها تسبر غور النفس الانسانية وتعالج أعماقها ٠ وان كان لنا ان نشكو اهمال روايات شكسبير فان لنا ان نشكو ذلك الجهل المطبق بمؤلفى الألمان وأهل الشمال كجيته وشلر ولسنج وابسن واسترندبرج وهاوثيمان ٠٠ ومن عجب أن لا نقتبس غير الروايات الفرنسية كأنه ليس فى العالم غير الكتاب الفرنسيين مع أن هناك من يفضلهم كثيرا ٠٠ ولعل سبب ذلك أن كبار كتابنا تثقفوا بالثقافة الفرنسية فقدموها على غيرها ٠ ولعل السبب يرجع لتشابه الذوقين المصرى والفرنسى » ٠

وتعطينا مجلة المصور (عدد ١٦٢) ــ بمناسبة قدوم فرقة أتكنز الى القاهرة ــ مجموعة من الاحصائيات الدالة على مدى ذيوع مسرحيات شكسبير فى العالمين ٠٠ تقول المصور بهذا الصدد : « خلف عصر اليزابيث الذهبى نحو ١٥٠٠ رواية تمثيلية ولكن روايات شكسبير هى الخليقة بالحفاوة من بينها وهى لا تزال تمثل الى اليوم ٠ بل ان الروايات الحديثة تغبط روايات شكسبير باقبال الجمهور عليها ٠ فقد حسبوا أن رواية تاجر البندقية قد مثلت ما ينيف على ١٠٠ر٠٠٠ مرة ويقدر الداخل منها بسبعة ملايين جنيه ان لم يكن أكثر ٠ وقد ذكر السير هنرى أرفنج الممثل الانجليزى الشهير انه مثل رواية هملت فى سنة واحدة مائتى مرة متتابعة ورواية تاجر البندقية ٢٥٠ مرة متواصلة ٠٠ ويؤثر عن ادوين بوث الممثل الشهير (المتوفى) انه ربح مبالغ عظيمة من تمثيله ١١ رواية لشكسبير و٥ لغيره فقط ٠٠ ومما يدل على اقبال الجمهور على شكسبير أن ملعب ليسيون (مثل الروايات التى يمثلها من روايات شكسبير) كان دخله الكلى بين سنة ١٨٧٨ وسنة ١٩٠٥ نحو ١٢٠٠٠٠٠ جنيه » ٠

وتضيف المصور الى ذلك قولها ان الألمان اهتموا بشكسبير اهتماما بالغا وحاولوا أن يردوا نسبه الى أصل ألمانى ! وأنهم فى سنة ١٩١١ وحدها مثلوا رواية عطيل ١٥٨ مرة ٠ فضلا عن أن الموسيقيين فى العالم استوحوا فى كثير من الحالات موسيقاهم من مسرحيات شكسبير : « واهتم كبار المؤلفين الموسيقيين فى وضع ألحان لرواياته منهم روسينى وشوبرت ومندلسون وشومان وفردى وسان سنس » ٠

ونشرت السياسة بتاريخ ٢ نوفمبر ١٩٢٧ مقالا بعنوان « شكسبير فى مصر ــ معلومات عن الجوقة الانجليزية » ذكرت فيه بعض المعلومات الصحفية الخفيفة الخاصة بمعدات التمثيل التى جاءت بها الفرقة الى مصر ، ومن بينها

« سفينة هى صورة طبق الأصل من سفن القائد البحرى الانجليزى الشـــــهير الأميرال نلسون » . و « منظر يمثل (الفيضان) تمثيلا بديعا حتى ليخيل للرائى أنه فيضان حقيقى » . وأحضـر المســئول عن مناظر الفرقة وملابســـها معه جمجمتين وفق فى الحصول عليهما قبل رحيله من لندن بيوم واحد . وعندما بدأ رجال الجمارك فى مصر فى تفتيش الأمتعة خشى أن يلقى القبض عليه بســـبب هاتين الجمجمتين .

ونشرت مجلةالناقد بتاريخ ٢١ نوفمبر ١٩٢٧ (ص ٦) ترجمة لمقال كتبه المستر أتكنز تناول فيه اخراج مسرحيات شكسبير فى العصر الاليزابيثى والاسلوب الذى اتبعته فرقته فى الاخراج . ومن المؤسف أنه يد العبث والأهمال امتدت الى الجانب الأعظم من هذا المقال فتمزقت صحائفه شأنها فى ذلك شأن كثير من الصحف والدوريات فى دار الكتب المصرية . ولكن مما يعوضنا عن ضياع معظم أجزاء هذا المقال أن المستر أتكنز يصف فى حديث أدلى به الى مجلة الناقد بتاريخ ٥ ديسمبر ١٩٢٧ (ص ١٢) أسلوبه فى اخراج مسرحيات شكسبير . يقول أتكنز فى هذا الشأن : « ان طريقتى سهلة واضحة فانى أتعمد مساعدة الممثل والمؤلف وخدمته فقط ولا يجب أبدا أن تكون سيدة المسرح ذات السلطان المهيمن . وهذه الحقيقة تتمثل على الأخص فى روايات شـــكسبير وان كبار المؤلفين والممثلين لا يحتاجون لأكثر من تنسيق عادى بحيث يخلق جوا فسيحا يسع كل ما يجرى على المسرح من دقائق الفن وجلائله ــ وهذا يتأتى بزخرفة يسيرة وانارة مناسبة أما اذا تعمدنا الزخرفة المسرحية والمبالغة فى التنسيق فاننا نكون على أهبة اخراج رواية عقيمة متداعية أو نريد مساعدة ممثل دعى عاجز . وهناك نقطة هامة أراعى فى تنفيذها غاية الدقة واليقظة أثناء اخراجى للروايات . وهى أن كل دور يجب أن ينال القسط الكافى فى الصقل والعناية . اننى لا أعترف بما يسمونه (نجومية المسرح) ولا أعتقد أن لا أهمية لدور ما . ان الممثل الذى يتكون دوره من كلمة أو كلمتين يجب أن يكون نصيبه من التمرين بقدر ما يكون لممثل يقوم بدور الملك لير أو مكبث . مثال ذلك مستر ستانلى الذى يعد من أكبر ممثلى الشخصيات الشاذة على مسارح لندن أثبت أن الدور البسيط الذى يمثله ممثل صغير قد يصبح لو أظهره ممثل كبير دورا تاريخيا فريدا ــ وكذلك ارنست ملتون بينما نراه فى ليلة يمثل هاملت فيستهوى المشاعر والألباب اذ هو فى الليلة التالية يؤدى دورا صغيرا . ولكنه بمهارته الفنية يجعله خطيرا لا ينسى » . وقد عبر أتكنز فى حديثه الى مجلة الناقد الذى نحن بصدده عن تقديره العميق للجمهور المصرى . يقول أتكنز : « ولو أن هذه الروايات أخرجت بلغة أجنبية الا أنه من المدهش حقا أن نرى الجمهور يفهم كنه الجمـل وحقيقة الشـــخصيات .. وفى اعتقادى أن جمهور لندن لم يدرك من أدوار وكلمات شكسبير أكثر مما أدركه

الطلبة المصريون » . وهو نفس الرأى الذى ردده أتكنز عند زيارة فرقته لمصر للمرة الثانية عام ١٩٢٨ .

وألقى روبرت أتكنز محاضرة عن شكسبير فى دار الأوبرا يوم ٢٨ نوفمبر ١٩٢٧ بعد انتهاء فرقته من تقديم موسمها المسرحى . فأرسل أحمد حسين الطالب بالخديوية ملخصا لهذه المحاضرة الى مجلة الستار . فقامت المجلة بنشره « تشجيعا للطلبة » . يقول هذا الطالب ان مستر أتكنز « أخذ يتحدث عن الممثلين المختلفين الذين قاموا بادوار شكسبير أمثال جرك وكين الخ .. قائلا : ان ليس هناك من مثل أدوار شكسبير كما يجب لأنهم خلقوا من هاملت وعطيل وماكبث وشيلوك أبطالا بينما كان الواجب أن يخلقوا رجالا تدب فيهم الحياة لا أبطالا خياليين ... وأعظم مثال على ذلك هو دور شيلوك الذى جعله كل من مثله الدور الأول فى الرواية مع أنه لا يتجاوز الدور الثالث فى الرواية » .

كتب أحمد خيرى سعيد فى « الأخبار » بتاريخ ١٩ أكتوبر ١٩٢٧ (ص ٣) يقول عن بعض ممثلى الفرقة (وهم ارنست ملتون وملتون روزمى ومس جيفين فراجسون دافيز) انهم من الممثلين الناشئين . ولكن ارنست ملتون يجيد تمثيل أدوار شيلوك وماكبث وهاملت وروميو .. ويجيد ملتون روزمى تمثيل أدوار هاملت وأورلندو ومارك أنطونى كما أنه يجيد تمثيل مسرحيات برنارد شو . أما مس دافيز فتجيد أداور كليوباترا ولادى ماكبث وأوفيليا . ويضيف أحمد خيرى سعيد أنه يصعب على أى ممثل أن يقوم بأداء دور هاملت « لأن شخصية هاملت من الصعب تمثيلها الا بعد دراسة طويلة والا بعد مران وارشاد أستاذ مدرب والا بعد مشاهدة تمثيله من ممثل ممتاز مثل السير هربرت تيرى أو ارفنج أو سواهما » . وبالرغم من اعجاب أحمد خيرى سعيد بتمثيل جورج أبيض فانه يلمح من طرف خفى الى فشل هذا الممثل المصرى الكبير فى تمثيل دور هاملت .

يقول جورج أبيض فى حديث أدلى به الى الناقد بتاريخ ١٤ نوفمبر ١٩٢٧ (ص ١٢ ، ١٣) انه سر للغاية من مشاهدة شكسبير بلغته الأصلية ممثلا من مواطنيه . وأنه كان يتمنى أن يشاهد أيضا مسرحيتى ماكبث ويوليوس قيصر . ويضيف أبيض الى ذلك أن حبه لشكسبير يجرى فى عروقه منذ الصبا . ويعطينا فكرته عن شخصيات عطيل وهاملت و ماكبث كم ايفهمها . ويود لو سمحت له الظروف باخراج الملك لير وتاجر البندقية ويوليوس قيصر . ويعترف أبيض بأن أحب دور أخرجه لشكسبير على المسرح المصرى هو دور عطيل . وعندما يسأله مندوب الناقد عن الممثلين الذين شاهدهم يجيدون أدوار شكسبير عن المسرح ، نراه يجيب : « شاهدت هاملت من منوسللى ومن زكوتى ومن ساره برنار .. ولقد أعجبت بهم جميعا فلكل طريقة فى فهم الدور واخراجه فمنوسللى مثلا كان

هاملت المنتقم الغاضب بينا كانت سارة هاملت الوديع الخيالى . وقد أعجبت بزكوتى لولا أن جسمه لا يناسب الدور » . (نقول بهذه المناسبة ان فاطمة رشدى ـ سارة برنارد الشرق ـ عندما مثلت أدوار الرجال ومن بينها هاملت كانت تقلد فى الواقع سارة برنار الغرب) . ولكن أبيض تهرب من الاجابة عن السؤال بشأن أية طريقة فى الاخراج لمسرحيات شكسبير يفضلها الطريقة الفرنسية أم الطريقة الايطالية . فقد كانت اجابته بما يلى : « ان لى طريقتى الخاصة فى اخراج روايات شكسبير بل وفى اخراج كل أدوارى . ولست أتقيد فى ذلك بأسلوب خاص ولا أقلد ممثلا خاصا بل أدع لمخيلتى العنان وهى التى توحى الى بالمنهج الذى اتبعه » . ويتوجه أبيض بالشكر لعلى الشمسى باشا « على هذه الخدمة التى أداها للجمهور ولنا نحن أيضا جماعة الممثلين » باستقدامه الفرقة الانجليزية التى تخصصت فى تمثيل مسرحيات شكسبير » .

وبلغ التحمس بأحمد خيرى سعيد بمقدم الفرقة الانجليزية مبلغا جعله يقول ان عدم فهم النظارة للغة الانجليزية لا يقف حائلا دون الاستمتاع بماتقدمه فرقة أتكنز من عروض لأن التمثيل الجيد لا يعتمد على الكلام بقدر ما يعتمد على تجويد الممثلين والممثلات فى الحركات والايماءات . وكان فكرى أباظة المحامى من أشـــد الناس تحمســـا لعروض فرقة أتكنز فأخذ يكيل المدح لها والقـــدح للفرق المصرية . كتب فكرى أباظة فى مجلة الفكاهة بتاريخ ٧ ديسمبر ١٩٢٧ (ص ١) يقول ان تمثيل فرقة أتكنز كان متقنا وقريبا من الطبيعة وخاليا من التكلف . فضلا عما ساد الأوبرا أثناء العروض من سكون ونظام دقيق « كأن الناس فى معبد لا يرتفع فيه الا صوت القسيس يرتل الصلوات » . ويمتدح فكرى أباظة الفرقة الانجليزية لاتقانها حفظ أدوارها لدرجة أن الملقن لم يكن لديه شىء يعمله . ويقارن فكرى أباظة بين التمثيل فى مصر والتمثيل بفرقة أتكنز فيقول ان الممثل المصرى يخطىء « عندما يظن أن للمسرح لغة خاصة وأسلوبا خاصا فى الكلام وحركات خاصة فى تأدية المعانى غير تلك اللغة والأسلوب والحركات التى يستعملها فى حياته العادية » . كما أنه يعيب على الممثل المصرى ما يســـميه « التوقيع الكلامى والالقائى » الذى يجعله « يمط » الكلمات ولا يجد فكرى أباظة فى المسرح المصرى برمته ممثلة قديرة غير أمينة رزق التى « يقترب تمثيلها اقترابا تاما من الأداء الطبيعى » .

وتطالعنا « كوكب الشرق » فى ٣ ديسمبر ١٩٢٧ (ص ٣) بمقال غفل عن الامضاء يحدثنا فيه كاتبه عن ضرورة اتصال المسرح المصرى بالمسرح الانجليزى اذا شاء ان يسلك سبل الرقى والتقدم . ويدافع هذا الكاتب عما يبدو فى أعمال شـــكسبير المســـرحية مثل هاملت من تناقض بقوله ان الحياة نفســـها مليئة بالمتناقضات فلا غرو أن يعكسها فن شكسبير العظيم : « ومهما رأيت فى رواياته

من المناقضات فانها لا تقلل من قيمة رواياته والواقع ان الحياة نفسها سلسلة من المتناقضات » • ويذهب ناقد كوكب الشرق الى ان الممثل لا يستطيع ان يجيد تمثيل أية شخصية مسرحية الا اذا كان تمثيله لها يتضمن تفسيرا لها وان الفرق بينه وبين المخرج فى هذا الشأن فرق فى الدرجة وليس فى النوع • فالمخرج يقوم بتفسير المسرحية كلها فى حين أن الممثل يقوم بتفسير احدى شخصياتها فقط : « وفى معتقدنا أن الممثل لا يخرج عن كونه شارح الشخصية التى يمثلها والمخرج هو فى الحقيقة من شرح الرواية » • ويختتم ناقد كوكب الشرق مقاله عن وجوب اقامة صلة دائمة بين المسرح المصرى والمسرح الانجليزى بقوله : « وحبذا لو بذل وزير المعارف الحالى معالى الشمسى باشا مساعيه الموفقة ليكون احضار فرقة انجليزية لتمثل شكسبير وبرنارد شو تقليدا وسنة متبعة • وذلك لأننا بحاجة شديدة الى تربية الذوق الفنى فى بلادنا • والتمثيل عندما ككل شىء مستحدث وليد يحبو كالطفل • واذا كنا مازلنا فى حاجة الى الأدب الغربى والعلم الغربى والثقافة الغربية فاننا أيضا بحاجة الى التمثيل الغربى » •

أما الأصوات التى عبرت عن تشككها فى قيمة فرقة روبرت اتكنز فكانت ضعيفة واهنة • ومن بين هذه الأصوات المتشككة الواهنة صوت روزاليوسف فى عددها ١٠٩ الصادر فى ١٨ ديسمبر ١٩٢٧ (ص ١٥) • فقد كتب عبد الرحمن نصر يهاجم فرقة أتكنز بضـــــراوة شديدة ويقول عنها انها خيبت الآمال وأن الحكومة أولتها اهتمـــــامها ورعايتها ليس لأن لها قيمـــة فنية ولكن لأنها فرقة انجليزية : « ان التشجيع الرسمى ودار الأوبرا وقف على أمثال هذه الفرق الأجنبية » • والرأى عند عبد الرحمن نصر أن فرقة أبيض ويوسف وهبى لا تقل بحال من الأحوال عن فرقة أتكنز وأن المصريين أولى بمساندة الدولة ومساعدتها من الخواجات •

وقبل أن نتناول تعليقات الصحف والدوريات المصرية على بعض المسرحيات الشكسبيرية التى قدمتها فرقة أتكنز فى مصر فى عام ١٩٢٧ بتفصيل أكبر يجدر بى أن أشير الى أن فرقة أتكنز قصرت تقديم عروضها فى ذلك العام على القاهرة والاسكندرية ولكن نشاطها المسرحى امتد الى بورسعيد فى عام ١٩٢٨ وذلك فى طريق سفرها الى مدينة القدس •

هـــــــامات :

نشر أحمد خيرى سعيد مقالا بتاريخ ١٢ نوفمبر ١٩٢٧ فى جريدة الأخبار أشاد فيه بمسرحيات شكسبير ونوه بأثرها العظيم فى نفوس القراء والمشاهدين على حد سواء الأمر الذى يؤكد ما احتلته من مكانة عالية فى نفوس المصريين •

يقول هذا الناقد (ص ٢) : « انروايات شكسبير مثل آثار الفراعنة ومخلفات روما ونفائس اليونان ملك لبنى الانسان · وانا حين نرحب بموسم شكسبير انما نحيي ذكرى الرجل الذى فهم الطبيعة البشرية وأبدع فى تصويرها وحشد لنا على المسرح مشاهد الحياة واستعرض أمام أبصارنا أهلها جميعا وقد تعروا من المظـــاهر الكاذبة وبدوا على حقيقتهم بآمالهم ومخـــاوفهم ومســـراتهم ومطامعهم » · وسرت هذه النغمة التى تشيد بعظمة شكسبير فى الصحافة المصرية عن بكرة أبيها · تقول مجلة « المصور » الصادرة فى ١٨ نوفمبر ١٩٢٧ (ص ٢ ، ٣ ـ : « ان شكسبير باعتراف جميع الأمم المتمدنة رب الروايات التمثيلية الذى لا يجارى فلا غرابة اذا افتخرت الأمة الانكليزية بهذا العبقرى الفريد » · وان دل هذا التقريظ على شىء فانه يدل على أن بعض المصريين أخذوا يتجهون فى العقد الثالث من القرن الحالى شطر الثقافة الانجليزية الانجلو ساكسونية بعد أن كانت الثقافة الفرنسية اللاتينية قبلتهم · لقد رأينا فيما سبق هجوم بعض النقاد على استقاء المسرح المصرى كل مصادره من المسرح الفرنسى · ونحن نجد أن المقال الذى نشرته جريدة كوكب الشرق دون توقيع بتاريخ ١٩ نوفمبر ١٩٢٧ (ص ٢) بعنوان « هاملت فى الأوبرا » يتضمن نفس الايماءات · فكاتب المقال يهاجم « روايات التهريج والشعوذة وسخافات المؤلفين الفرنسيين المحدثين مما يعنون بالمناظر والتهويش والتأثير المفتعل باصطناع المفاجآت والمؤامرات والخطب الطويلة أو القصيرة عن الحب والوطنية » · والرأى عند هذا الناقد أن «شكسبير فوق النقد وبالأخص فى رواية هاملت » ، ومن ثم فانه يعتقد أن نقد هذه المسرحية ينبغى ألا يمس التأليف وأن ينصرف الى التمثيل والاخراج · ويقول هذا الناقد أن شكسبير كتب مسرحية هاملت فى مرحلة التراجيديا المتوسطة وهى المرحلة التى ألف فيها مسرحية « يوليوس قيصر » كما أنه يطلق على هذه المأساة ما يسميه « تراجيديا الفكر » · ثم ينتقل ناقد كوكب الشرق الى تحليل شخصية هاملت بما اتسمت به من مثالية وتعقيد شديدين · ويعلق هذا الناقد على الصراع الذى دارت رحاه فى نفس هاملت بين المثال والواقع بقوله : « وفجأة مات والده فعاد من الجامعة ـ عاد (الأيدياليست ليكون رجلا عمليا رهيبا ·· ولكن كيف يكون عمليا وقد تعمق فى التفكير ينمو عقله على حساب أعصابه ويستنزف قواه فى التخيل بعيدا عن الحياة » · ويذهب هذا الناقد الى أن مأساة هاملت تتلخص فى أنه أراد أن يعيد الانسجام والنظام الى عالم دبت الفوضى فى أرجائه واختفت منه كل مظاهر الانسجام والنظام ، فهو يسعى الى أن « يعيد النظام الأدبى والاتساق الخلقى لدنيا غدت فوضى يلفها الاتهام فى كل ما يتصل بالأخلاق الفاضلة والخير» · ويستشهد هذا الناقد برأى سوف ننقله الى القارىء فى ترجمته العربية هو رأى ارنست ملتون أحد أبرز أفراد فرقة أتكنز · فقد نشر ارنست ملتون فى الغازيت مقالا جاء فيه : « ان هاملت لم يكن فريسة الشك ولكنه كان مترددا ·

كان لا يشك فى أن عمه اغتال والده ولكنه تردد فى الانتقام خضوعا لأوامر الشبح — شبح أبيه » • ويتناول هذا الناقد مشكلة شغلت بال المثقفين المصريين وبخاصة النقاد المسرحيين والعاملين فى الحقل المسرحى : هل هاملت مجنون أم أنه يصطنع الجنون ؟ « يكاد يجمع النقاد أن هاملت تصنع الجنون ولم يكن مجنونا ليخدع عمه عن حقيقة أمره وقد تم له ما أراد » • واثار جورج أبيض نفس هذه المشكلة فى معرض الحديث الذى سبق أن أشرنا اليه والذى أدلى به الى مجلة الناقد بتاريخ ١٤ نوفمبر ١٩٢٧ • ففى رأى أبيض أن هاملت ليس مجنونا ولكنه يتسم بالحكمة والعقل وحصافة الفكر ، ولعلنا نذكر أن أبيض فى هذا الحديث لم يمتدح أيا من الأساليب الانجليزية أو الفرنسية أو الايطالية فى اخراج هاملت ، الأمر الذى يشعرنا بأن موقفه ان هو الا نوع من الاعتراض الصامت المهذب على تعريض بعض النقاد بأدائه لدور هاملت ، وعلى عقدهم المقارنة بين فشله ونجاح فرقة أتكنز المنقطع النظير • ويذهب أحمد خيرى سعيد فى مقال نشره فى الأخبار بتاريخ ١٢ نوفمبر ١٩٢٧ الى أن ظهور شبح بولونيوس فى دأب واصرار « يمثل بلاهة الحكمة وعبث التزن • وهكذا أكثر الناس فى هذه الحياة يعتقدون أنهم عقلاء وهم مضحكون سخفاء • ثم اذ بك ترى فى مشهد المقبرة عاملين يحفران قبرا يضحكانك ولكن أى ضحك ؟ ! انه ضحك الموت من الحياة وسخرية القدر من ضـحاياه » • والأرجح عندى أن أحمد خيرى سـعيد تأثر تأثرا ملحوظا بالمقالات النقدية التى ظهرت فى الصحف الأجنبية المحلية حول نشاط فرقة أتكنز المسرحى فى مصر • وفى ثنايا حديثه عن تمثيل ارنست ملتون دور هاملت يتناول أحمد خيرى سعيد جنون هاملت المصطنع ، فيقول : « أما مستر ارنست ملتون فقد كنت تلحظ عليه هيئة الامارة والنبل ولطف المجاملة ونقاء النفس حتى فى تظاهره بالجنون كان محتفظا بوقار الارستقراطية فى ريعان الشباب • ولقد كان يخيل الينا انه مجنون حقا لولا أنا كنا نرى له أفعال العقلاء من وراء هذا الجنون المصطنع بل لولا أننا سمعنا من أقواله ما يؤكد أنه انصرف عن كل ملاذ الحياة وشواغلها الى شىء واحد هو الانتقام من عمه قاتل أبيه » • ويعبر أحمد خيرى سعيد عن اعجابه ببساطة اخراج أتكنز لمسرحية هاملت وبساطة المناظر والأداء كما يمتدح فى جميع الممثلين والممثلات اجادة أدوارهم بنفس القدر من الكفاءة والاقتدار • ويعلق هذا الناقد على تمثيل ارنست ملتون شخصية هاملت المعقدة بقوله : « فالمستر ملتون قد أظهر لنا سائر نواحى هذه الشخصية المعقدة فى أحلى وأدق أداء بأصدق لهجة • والذى راعنا هو أنه لو كانت هذه الرواية قد مثلت من وراء الستار ما كنا فقدنا شيئا من وقعها ولتجلت لنا شخصية هاملت كاملة بارزة » • ويقول أحمد خيرى سعيد عن مارى ناى التى مثلت دور أوفيليا : « وليس عندنا ما نقوله عن الآنسة مارى ناى الا أنها تراءت لنا كأنها قد هربت حديثا من مستشفى الأمراض العقلية وجاءت دار الأوبرا وصعدت على المسرح

دون وعى منها وتحدثت من غير أن تفقه له معنى . بالله ! لقد تمثل الموت فى أغانيها التى أنشدتها وتمثل الحب أيضا .. بريئة قد مزقتها عاطفتان : الحب والحزن . لم تتكلم ولكن ما فاهت به أظهرها لنا مرحة فجأة وحزينة فجأة . وقد لمحنا فى أغانيها صورة عقلها المضطرب الممزق . لقد عطفنا عليها بقدر ما رثينا لها . وقد جنت لمقتل أبيها بيد حبيبها ، حبيبها الذى تظاهر بالجنون والذى عطفت عليه حتى فى جريمته » . وعن ستانلى لا ثبورى الذى مثل دور بولونيوس يقول أحمد خيرى سعيد : « ثم المستر لاثبورى !! لقد عرض على أنظارنا صورة طبق الأصل من الشيوخ البلهاء فى حكمتهم . وهو يتحدث .. معتقدا أنه ينطق عن تجربة وخبرة واتزان عقل . ولكنه فى الوقت نفسه لا ينطق سوى ما تهذى به الشيخوخة ولهذا ضحكنا كثيرا لحمق مستر لاثبورى الذى أجاده . ويبدو أن لاثبورى لعب أيضا دور واحد من حفارى القبور . فأحمد خيرى سـعيد يسـتطرد قائلا : « وضحكنا واتعظنا عندما مثل دور حفار القبور الأول حتى أنه ارتفع فى تمثيل هذا الدور القصير الى ذروة الفن التمثيلى » . ويضيف هذا الناقد أن ويلفرد والتر أجاد تمثيل دور عم هاملت مثلما أجادت جريس ألارديس دور أم هاملت ، فهو يقول : « أما المستر ويلفريد والتر والآنسة جريس ألارديس فحسب الأول أنه جعلنا نبغضه ونحتقره وحسب الثانية أنها جعلتنا نرى المرأة تنسى كل واجب وكل عهد اذا استحوذ عليها الرجل الشرير — أجل كل شىء الا شيئا واحدا هو حبها لابنها » .

والذى لاشك فيه أن تقديم هاملت على المسرح المصرى وخاصة من جانب فرقة أتكنز التى افتتحت بها موسمها التمثيلى عام ١٩٢٧ أثار اهتمام المثقفين والكتاب بأعمال شكسبير المسرحية وجعلهم يتناولونها بالبحث والتحليل ، مثل المقال الذى نشره عباس مصطفى عمار الطالب بالمعلمين العليا فى جريدة السياسة بتاريخ ١٢ ديسمبر ١٩٢٧ (ص ٨) وتناول فيه الجذور والمصادر التاريخية التى استقى منها شكسبير أحداث قصة هاملت . فضلا عن أن كوكب الشرق نشرت مقالا تناول فيه كاتبه الشخصيات الثانوية فى مسرحية هاملت بتاريخ ٢٢ نوفمبر ١٩٢٧ (ص ٢) . ويذهب كاتب المقال الى أننا لا نجد فى مسرحيات شكسبير شخصيات ثانوية بالمعنى الحقيقى ، لأن هذه الشخصيات التى قد تبدو ثانوية تلعب دورا وظيفيا : « شخصيات رواية هاملت كشخصيات أية رواية من روايات شكسبير تكون جزءا من وحدة الرواية ، ولها وظيفتها ومكانتها من بناء القصة . ومهما يكن من ضآلتها بالنسبة لغيرها فانها تشترك مع سواها فى احداث الأثر العام » .

ونشرت الأخبار بتاريخ ١٧ نوفمبر ١٩٢٧ مقالين عن مسرحية هاملت أولهما كتبه الكاتب الفرنسى المعروف فيكتور هوجو وعرضه عبد الحميد سالم . أما المقال الثانى فقد كتبه أحمد خيرى سعيد بعنوان « شخصيات رواية هاملت » .

يقارن فيكتور هوجو بين شخصية هاملت عند شكسبير وبرومثيوس عند أسخيل ، مبينا ما بين الشخصيتين من تشابه كبير . يقول عبد الحميد سالم فى عرضه لآراء فيكتور هوجو ان برومثيوس سجين قدره الخارجى فى حين أن هاملت سجين قدره الداخلى : « يتمثل فى هاملت التردد والريب والارادة فى هاملت مسخرة خاضعة أكثر منها فى (بروميتيه) ــ انسان (أسخيل) ــ فهو مكبل بقيود التأمل والاهتمام . ولا قيد الا قيد الأحلام . وليس ثمة عبودية أشد من عبودية العواطف والمشاغل الداخلية .. لابد لبروميتيه لكى يكون حرا من أن يكسر القيد البرونز الا أنه يلزم هاملت أن يتغلب على نفسه : فى وسع (بروميتيه) أن يقوم على قدميه وان رفع جبلا ، أما لكى يقوم هاملت فان عليه أن يحمل فكره . لابد أن ينتزع هاملت نفسه من هاملت » . ويقول عبد الحميد سالم أن هوجو يرى أن هناك شبها عظيما بين أورست وهاملت : « ويقارنون عادة أسخيل وشكسبير من ناحية أورست وهاملت . ولكلتا التراغوديتين فاجعة واحدة . وليس ثمة موضوع أشد تشابها من موضوعهما حتى ليحسب الجهال والحساد أن هناك انتحالا ونقلا ويسير هاملت فى خلف أوريست قاتل أمه انتقاما لمقتل أبيه بدافع الحب البنوى .. هو (أى هاملت) مخلوق كامل فى حالة غير كاملة هو كل شىء من أجل ألا يكون شيئا هو أمير وثورى ، عاقل ومجنون ، رزين وطائش انسان معتزل ، قليل الثقة فى الصولجان يسخر من العرش ، يخاطب عابرى السبيل ويحاج أول من يصادفه . يفهم الشعب ويزدرى الجمهور ويبغض القوة كثير الشك فى النجاح . يسائل الظلمة ويناجى الخفاء . يصيب الآخرين بأدواء ليست فيهم ، فان جنونه الكاذب قد أصاب عشيقته بجنون حقيقى . وهو أليف الأشباح والممثلين وانه ليهزل وفى يده بلطة (أوريست) . يتكلم فى الآداب ويروى الشعر ويؤلف فصلا مسرحيا ويلعب بعظام الموتى فى المقبرة . يصعق أمه وينتقم لأبيه ويختم فاجعة الحياة والموت الرهيبة بعلامة استفهام هائلة » . ويقول عبد الحميد سالم ان هوجو يرى جو المسرحية وكأنه غمامة تلف كل شىء فى طياتها : « كل شىء فى هذه التراغوديا التى هى فى الوقت نفسه ضرب من الفلســـفة ــ كل شىء يطفو ويتردد ويميل ويهتز وتستحيل فيها الفكرة الى بخار والفعل الى نقيضه » . ويقدم هوجو تفسيرا لجنون هاملت نقله عبد الحميد سالم عن النحو التالى : « أما هاملت فقد أخفى شخصيته . وذلك لأن هاملت كان فى خطر . وقديما كان الويل لمن يطلع على جريمة ارتكبها الملك . وانما نفى أوفيديوس من روما لأنه رأى ما يعاب فى قصر (أوغسطوس) . وكانت معرفة كون الملك قاتلا جريمة ضد الدولة . فلم يكن هناك غير وسيلة واحدة لاتقاء ذلك الخطر وهو تصنع الجنون . وتتجلى روح المؤرخ المتفوق فى الشاعر ويستشعر وقوف شكسبير على الظلمات الملكية القديمة . لم يكن أمام هاملت الا أن يركن الى الجنون لكى يعد بريئا . وفى (أسخيل) ان المحيط نصح الى (بروميتيه) أن التظاهر بالجنون سر الحكمة . ولقد روى تاريخ السكسون لسنة ١٠١٦ أن (أوجولان) حين رأى

الخازوق الحديد الذى قتل به (ادريك) الملك (ادموند الثامن) ادعى البلاهة والعته فى الحال ونجا بهذه الطريقة · ولما اكتشف (هراقليان دى نيزيب) بالمصادفة ان (ريذوميت) هو القاتل أخيه طلب الى الأطباء أن يعلنوا جنونه · وبذلك استطاع ان يعتزل طول حياته فى الدير · وقد كان هاملت معرضا لمثل ذلك الخطر فالتجأ الى الوسيلة نفسها · فتصنع الجنون مثل هيراقليان وادعى البلاهة مثل أوجولان » · ويصف هوجو شخصية هاملت بأنها « جماع الاخلاق والطبائع · فانها تمثل الوحشية الدنمراكية متحلية بآداب الطليان » · فضلا عن أنه « من الممكن ان يطلق على هاملت اسم الميلانخوليا ·· وهو ينتابه ما ينتابنا جميعا من القلق والاهتمام لتلك الحياة الممكنة الخليط من الحلم والحقيقة· وتعم جميع أفعاله حالة الذى يعمل وهو نائم · وكان ذهنه مركب تركيبا آليا · طبقة من الألم وطبقة من التفكير · وطبقة من الحلم · وعن هذه الطبقة الأخيرة يشعر ويدرك ويشرب ويأكل ويغضب ويسخر ويبكى ويحاج الآخرين ويجادلهم وبين الحياة وبينه حجاب شفاف · حجاب الحلم · يرى ما وراءه دون أن يخترقه وكأن غمامة تلفه وتحيط به من كل ناحية » ·

اما المقال الثانى الذى كتبه أحمد خيرى سعيد فى الاخبار بتاريخ ١٧ نوفمبر ١٩٢٧ فيتناول « شخصيات رواية هاملت » ويمكننا أن نجمل رأيه فى أن شخصيات هذه المسرحية وموضوعها ليست مقتصرة على الدانيمارك بل أننا نجدها وسوف نجدها فى الحياة اليومية وفى كل مكان وزمان · فخيانة عم هاملت وأمه من الظواهر المألوفة فى الحياة · وكذا وفاء أوفيليا له نظير فى الحياة · حتى جنونها شىء يقبله العقل والمنطق لأنه ممكن الحدوث · والرأى عند أحمد خيرى سعيد أن مفتاح المسرحية يكمن فى قول هاملت : « لقد اختل الزمن واضطرب وانها لمحنة أن أولدكيما أتولى اصلاحه واعادته الى حاله من النظام » · ويشرح هذا الناقد ما يعنيه بقوله « ان شجرة بلوط قد غرست فى آنية غالية الثمن لا يجب أن تحمل فى صدرها غير الأزهار · فاذا بجذور شجرة البلوط تنمو واذا بالآنية تتصدع » · ويعنى ناقدنا بهذه الصورة أن القدر كلف هاملت بأن يضطلع بما لا قبل له به · فهو مطالب أن يثأر من قاتل أبيه وزوج أمه فى حين أن أعصابه ورقة شمائله لا تطاوعه على ذلك · ويستشهد أحمد خيرى سعيد فى تحليله لشخصية هاملت ببعض آراء جيته فيه ، كما أنه يستشهد بتحليل شخصية بولونيوس بما يقول الدكتور جونسون عنه · يقول أحمد خيرى سعيد : « قال الدكتور جونسون عن بولونيوس والد أوفيليا وأمين البلاط الأول أن مثل هذا الرجل ليثق بنفسه ويتكلم عن تأكيد ايجابى لأنه يعلم أن عقله كان مرة قويا ولا يعلم أنه صار ضعيفا · ومثل هذا الرجل يحذق النظريات العامة ولكنه يخفق فى التطبيقات الخاصة » ·

ومما يؤكد لنا انشغال المثقفين المصريين بتحليل شخصية هاملت أننا نطالع

عرضا لما كتبه جون لتز (النقادة الفرنسى الكبير وعضو الأكاديمى فرانسيز) عن هذه الشخصية الشكسبيرية · (انظر الناقد ١٤ نوفمبر ١٩٢٧ ص ١٠) · ورغم سوء عرض المجلة المذكورة لآراء ذلك الناقد الفرنسى فانه دلالة يقينية على انشغال الفكر المصرى بشخصية هاملت ·

عطيــــــل :

تركز انشغال المصريين ـ كما تدل على ذلك صحافتهم ـ على مسـرحية هاملت فى المقام الأول ثم على عطيل فى المقام الثانى · فبالرغم من أن فرقة أتكنز قدمت فى موسمها الأول عام ١٩٢٧ ست مسرحيات شكسبيرية فان الصحافة المصرية لم تتحمس لأى من المسرحيات الأخرى قدر تحمسها لهاتين التراجيديتين الأثيرتين الى قلوب النظارة فى بلادنا · وللتدليل على تحمسها لمسرحية « عطيل » نسوق على سبيل المثال مقالا نشره أحمد خيرى سعيد فى جريدة الأخبار بتاريخ ٢٣ نوفمبر ١٩٢٧ ومقالا آخر نشـرته مجلة الناقد بتاريخ ١٤ نوفمبر ١٩٢٧ ويتضمن آراء المؤلف المسرحى المعروف جان ريشبان فى مسرحية عطيل ·

يبدأ أحمد خيرى سعيد المقال الأول بفقرة اقتطفها من اللورد ماكولى قال فيها نقلا عن هذا الأديب الانجليزى المعروف : « ربما كانت رواية عطيل أعظم عمل فنى فى العالم » · ويعطينا سعيد ملخصا لأحداث هذه المسرحية ، ثم يتناول تمثيل فرقة أتكنز لها فيقول « ان المسـتر أتكنس قد حذف من الفصـل الأخير منظرين هما منظر مقتل (رودريجو) ومنظر اصابة كاسيو بطعنة نجلاء ولكنها ليست قاتلة » · ويستطرد ناقد الأخبار فى الحديث عن التمثيل فيقول : « لقد جعلنا المستر ويلفريد والتر نعطف على عطيل حتى بعد أن قتل ديدمونة · ثم جعلنا نزهد فى الحياة من لؤم بنيها حينما قتل عطيل نفسه بعد اكتشاف المؤامرة · والآنسة مارى ناى ملأت جوانحنا بنفحات الحب الطاهر ثم مازالت تزيدنا اجلالا للتفانى فى الحب حتى ماتت فمات معها أملنا فى التمتع بالحب وما كان أفدح مصابنا · نعم مصابنا فانك فى روايات شكسبير تحس كان بينك وبين أشخاص رواياته لحمة نسب وصلة قرابة من أجل هذا الفتك بفريسة بريئة ، نحن نعلم أنها بريئة كما تعلم هى ولكن عطيلا لا يعلم ونحن نشفق عليه لأنه لا يعلم ·· والسر فى نجاح الرواية انها كانت تمثل الحياة ولقد بلغ من اجادة الممثلين أنهم جعلونا نعيش كل دور من أدوار القصة وجعلونا فى الوقت نفسه نشهد مأساة جليلة » ·

أما المقال الثانى الذى يعرض رأى جان ريشبان فى المسرحية فيبدأ بالقول ان شكسبير استمد قصتها من الكاتب الايطالى سنتيو وحولها بفضل عبقريته الى عمل شامخ : « ليست قصة عطيل من مبتكرات شكسبير فقد نقلها الينا الكاتب

الايطالى سنتيو الذى صور لنا ياجو عاشقا لديدمونة عمل على ايذاء رئيسه عطيل لأنه يحسده ولأن ديدمونة قد نبذت حبه وحطمت قلبه • ثم يرينا كيف توصل ياجو الى الانتقام منها وقتلها تحت أنقاض منزل يسـقط عليها وكيف يختفى عطيل •• حادث فظيع ولكنه لا يزيد فى فظاعته عما تقرأه فى الصحف • وكان لابد من وجود رجل مفكر كشكسبير ليجعل من هذا الحادث البسيط رواية عظيمة شيقة ودرسا عميقا للشهوات وتحليلا دقيقا للنفسيات » • وتضيف مجلة الناقد الى هذا تفسير ريشبان للأسباب التى تحرك غيرة عطيل كما صورها شكسبير فتقول انها تتلخص فى ثلاثة أسباب أولها فارق السن بين عطيل الذى يبلغ بين الخامسة والأربعين والخمسين وزوجته ديدمونة التى لم تتجاوز الثامنة عشر • وثانيها أنه ينحدر من أصل عربى وثالثها أنه جندى • ونقلا عن مجلة الناقد فان ريشبان يعتقد أن الفضول وحب الاستطلاع أغراها بالزواج من هذا المغربى الأسود ، الذى أحبته لشجاعته ، كما يعتقد ان المسرحية مليئة بالمفاجآت غير المنطقية التى تعتمد فى حدوثها على تصاريف القضاء والقدر •

بدأ موسم شكسبير الأول فى القاهرة يوم ٩ نوفمبر ١٩٢٧ وانتهى فى يوم ٢٩ نوفمبر ١٩٢٧ • وبعد انتهاء موسمها فى الأوبرا الملكية سافرت الفرقة الى الاسكندرية بناء على الحاح من الأجانب المقيمين فيها حيث قدمت على مسرح محمد على من ٣ ديسمبر الى ٧ ديسمبر ١٩٢٧ خمس مسرحيات شكسبيرية هى : « الليلة الثانية عشرة » و « هاملت » و « عطيل » و « دقة بدقة » و «تاجر البندقية » •

أما موسم فرقة أتكنز التمثيلى الثانى فى دار الأوبرا الملكية فقد بدأ فى ٣١ أكتوبر واستمر حتى ٢٩ نوفمبر ١٩٢٨ • وقدمت فرقة أتكنز فى موسمها التمثيلى الثانى ست مسرحيات شكسبيرية هى « كما تحب » (التى بدأت بها الفرقة) و « أنتونى وكليوباترة » و « هنرى الرابع » (الجزء الأول) و «يوليوس قيصر » و « الملك لير » بالاضافة الى مسرحيتى « بيجماليون » لبرنارد شـو و « مدرسة النميمة » لشريدان • واشترطت وزارة المعارف العمومية على الفرقة أن تقدم « يوليوس قيصر » و « مدرسة النميمة » من أجل فائدة الطلاب فى المدارس ودور العلم • وبعد انتهاء موسمها فى القاهرة سافرت الفرقة الى الاسكندرية لتقدم بعض عروضها التى استمرت من ٣ حتى ٧ ديسمبر ١٩٢٨ • وأظهر محافظ الاسكندرية حينذاك حسين صبرى باشا اهتماما شديدا لاستقدام الفرقة الانجليزية اليها • وكما سوف نرى عند الحديث عن فرقة أتكنز فى الصحافة الانجليزية المحلية ــ كان تشكيل الفرقة فى عام ١٩٢٨ يختلف عما كانت عليه فى عام ١٩٢٧ • وقبل أن أعرض لنشاط الفرقة الانجليزية فى زيارتها لمصر للمرة الثانية والاهتمام

البالغ الذى أظهرته الصحافة المصرية بها ، أحب أن أشير الى المقالات والأحاديث التى أدلى بها مستر أتكنز وبعض أعضاء فرقته الى الصحافة المصرية

يقول مستر أتكنز فى حديث نشرته الأهرام بتاريخ ١٥ نوفمبر ١٩٢٨ ان اهتمام المشتغلين بالمسرح نحو النظارة لا يقل عن اهتمامهم بالأداء المسرحى نفسه : ــ « نحن نراقب نظارتنا وندرس أطوارهم ومشاعرهم النفسية بدقة لا تقل عن الدقة فى درس تمثيلنا . بل للأسف ربما زادت عنها . وقد يدهش الذين يشهدوننا اذا هم علموا أن الممثلين والممثلات والذين يخرجون الروايات بل والذين يضعونها ينظرون من خلف الستار ويدرسون أحوال النظارة بروح الغيرة نفسها أو بروح الخيبة ــ حسبما يكون الحال ــ التى يشعر بها أصدقاؤنا فى المقاعد الأمامية وهم ينظرون الينا من خلال الستار » . ويضيف أتكنز قوله انه من الطبيعى أن يختلف النظارة اختلافا عظيما باختلاف البلدان وباختلاف الأقاليم والمدن بل ومن ليلة الى أخرى ، ويشبه أهل المسرح بصيادى السمك الذين قد يخرجون من صيدهم صفر الأيادى وقد يجنون صيدا وفيرا . يقول أتكنز فى هذا الشأن : « قد تخيب بعض مشروعاتنا المسرحية خيبة مدهشة على الرغم من وضعها بدقة واحكام ، على حين تأتى أوقات أخرى نزعم فيها أن الصيد سيكون شحيحا ولكنا نصيب منه الشىء الكثير » . ويتحدث أتكنز عن نظارة المسارح فى لندن فيقول أن كل مسرح فيها له جمهوره الخاص . ورغم ذلك فان الجمهور الخاص بأى من هذه المسارح يختلف اختلافا عظيما من ليلة الى أخرى : « فنجد مثلا أن النظارة الذين لا تثقل قلوبهم الهموم ولا يدققون وهم فى عطلة الأسبوع يوم السبت يختلفون جدا عن الذين يغشون المسارح فى منتصف الأسبوع لأن هؤلاء أشد تعنتا فى النقد » . ومن ثم فان أتكنز يعتبر التمثيل مشاركة بين الجمهور والممثلين ، فاذا اختلت المشـــاركة فى أى طرف من طرفيها اهتزت المســـرحية وأصابها الاخفاق . وفى ختام حديثه لجريدة الأهرام يعرض أتكنز لجمهوره من الطلبة المصريين فيقول : « أن من الغريب أن جمهور الطلبة المصريين الذين تشرفت بتقديم روايات شكسبير اليهم فى موسمين ــ يضارعون أكثر من غيرهم أولئك النظارة الذين شهدتهم فى لندن . وعندى أن الجمهور المصرى لا ينافسه أحد فى توقد الذهن وادراك النكتة ولا فى اســتنباط ما فى أقوال شــكسبير من العبارات الهزلية المضحكة ، ولا التأثر بما فى الروايات من مأساة وفجيعة . وهذا من الأمور التى تدعو حقا الى الدهشة اذا راعينا أننا نمثل هذه الروايات بلسان أجنبى ، وأن الجمهور الذى استقبلنا هذا الاستقبال الحافل فى دار الأوبرا ليس ــ كما علمت ــ ممن يغشون المسارح باستمرار » .

وكتبت ستلا أربنينا ــ الممثلة التى لعبت دور كليوباترة ــ مقالا خصيصا لجريدة الأهرام نشرته هذه الصحيفة فى ٢٥ نوفمبر ١٩٢٨ (ص ١) قالت فيه .

انها تدرك أن تمثيلها لهذا الدور على ضفاف النيل ينطوى على اعظم مخاطرة رغم انه أكبر مصدر للالهام لها ، الأمر الذى يشعرها بالوجل والرهبة وهى تتأهب لأداء هذا الدور العظيم · وتقول ستلا ان شكسبير ادرك فى مسرحيته حقيقة عن المرأة لا يختلف عليها أحد وهى أن الحب عند الرجل ملهاة وعند المرأة حياة : تقول ستيلا : « ان الشرف هو حق الرجل الخاص والحب هو حق المرأة ــ هذه هى الحقيقة ودع انصار المرأة يقولون عكس ذلك ما يريدون · وبعبارة أخرى (الحب للرجل ملهاة وللمرأة حياة) · وكم كان شكسبير . أبو المعرفة ، يعرف هذه الحقيقة بدليل ما سطره فى روايته هذه عن الطباع النسائية فى غير تردد ولا مواربة » · وترى ستلا أربنينا أنه من المرجح ان يكون شكسبير قد استمد صورته عن كليوباترة من غرامه المفجع بمارى فيتون· وتختتم هذه الممثلة مقالها بقولها ان شكسبير قد استطاع ان يصور أدق تصوير أبعاد هذه الشخصية النسائية وان يستكنه خبيىء خلجاتها ، بحيث لا تجد الممثلة نفسها عاجزة عن تصورها على النحو الذى أراده المؤلف تماما كما استطاع أن يصور شخصيته بأجلى وأنصع صورة · ولكن هذا لا يعنى فى رأى ستلا أربنينا أن شكسبير كان دائما موفقا فى رسم كل شخصياته النسائية فرسمه لشخصيتى الليدى ماكبث وروزالند ناقص ، الأمر الذى يتطلب من الممثلة التى تلعب دورهما أن تملأ بخيالها وتصورها ما عجز شكسبير عن ملئه بقلمه · تقول ستيلا أربنينا : « خذ مثلا الليدى ماكبث وروزالند ــ وهما مثلان بينهما فرق عظيم نجدهما فى حد ذاتهما ناقصتين · نعم عندما نقرأ الرواية أو نشاهدها نعرف ما صنعناه وما شعرنا به فى ظروف معينة ولكننا لا نعرفهما جيدا بحيث نستطيع القول بالضبط ماذا يكون موقفهما اذ وجدتا فى ظروف أخرى · أما هاملت فاننا نعرفه حق المعرفة لأن شكسبير أظهر نفسيته فى صورة جلية واضحة ــ ومثل هذا القول ينطبق أيضا على كليوباترة » ·

ننتقل الى ما كتبه المصريون عن شكسبير وعن الموسم القاهرى الثانى لفرقة اتكنز · نشر أحمد خيرى سعيد مقالا بعنوان « شكسبير : شىء عن حياته ومسرحه بمناسبة الموسم الشكسبيرى بالأوبرا الملكية » فى جريدة الأخبار بتاريخ ٢٥ أكتوبر ١٩٢٨ · وفيه يفند هذا الناقد زعم البعض بأن فرانسيس باكون هو المؤلف الحقيقى لمسرحيات شكسبير · يقول أحمد خيرى سعيد : « ان باكون خلف لنا مقالات وهى تختلف فى بيانها وطريقة تفكيرها ونزعة صاحبها عن أى أثر من آثار شكسبير · وفوق هذا فان عقلية باكون عقلية عالم بينما عقلية شكسبير عقلية شاعر وفنان · عقلية باكون عملية تجريبية · وعقلية شكسبير عقلية تتغذى على الحياة والخيال » · ويدافع أحمد خيرى سعيد عن تعليم شكسبير المحدود للغاية بقوله : « ان الفن مصدره الحياة لا الكتب المعول فيه على المواهب لا على التهذيب والتعليم المنظم » · ويعطينا فكرة عن المسرح

الانجليزى فى عهد شكسبير فيقول انه « كان مكشوفا وانه لم تكن به ستار ولا مناظر وانه كان يحاط من جوانبه الثلاثة بالنظارة · وان رواياته كانت تمثل بالنهار لا بالليل » · ويعلق عن صعوبة اخراج مسرحيات شكسبير بقوله : « ولما كانت مناظرها متعددة سريعة التعاقب مختلفة فى طبيعتها بحيث يتغير المنظر ويتغير الجو تغيرا كليا فان المخرجين يجدون مشقة عظيمة فى التوفيق بين ميكانيكية المسرح واضاءته وبين هذه المناظر والمشاهد » · ونشرت جريدة الاخبار أيضا بتاريخ ٣٠ أكتوبر ١٩٢٨ مقالا بعنوان « الفرقة التمثيلية الانجليزية فى الأوبرا الملكية » · ونظرا لأن هذا المقال مجرد ترديد لما نشره المستر باربر فى مجلة « اسفنكس » بتاريخ ٢٧ اكتوبر ١٩٢٨ فسوف اكتفى بتناول المقال الأصلى فى موضعه عند الحديث عن ما نشرته الصحف الانجليزية المحلية بشأن النشاط المسرحى لفرقة أتكنز فى مصر · ولكنه يجدر أن نذكر فى هذا المقام أن المستر باربر أدلى بحديث الى مجلة المستقبل بتاريخ ١ نوفمبر ١٩٢٨ (ص ١٤ ، ١٥) نعرف منه أن مستر أتكنز رئيس لجمعية لها فروع فى جميع المستعمرات البريطانية وفى أرجاء كثيرة من العالم تعنى بأعمال شكسبير كما أن فرقته تهدف الى الحفاظ على تراث شكسبير وليس الربح التجارى · وبعد أن زار المستر باربر مسرح رمسيس أبدى اعجابه به · ويبدو أنه نشر عند عودته الى بلاده بعد زيارته الأولى لمصر عام ١٩٢٧ فى مجلة انجليزية اسمها ستاج ما يشير الى اعجابه بيوسف وهبى ، الأمر الذى حفز مجلة المستقبل لاستغلال مديحه فى تمجيد يوسف وهبى والاشادة به · ولكن باربر ينحى باللائمة على المؤلفين والأدباء المصريين لتقاعسهم عن تاليف المسرحيات التى تبرز عظمة حضارتهم ، الأمر الذى أدى الى تشويه صورة مصر العريقة فى أذهان الأجانب · وبطبيعة الحال يثنى باربر فى حديثه الى مجلة المستقبل على جهود على الشمسى باشا وزير المعارف العمومية وعبد الفتاح بك صبرى وكيل وزارة المعارف لما بذلاه من جهد لاستقدام فرقة أتكنز الى مصر ·

ومن دلائل تحمس معظم المصريين لفرقة أتكنز أن الناقد محمد على غريب كتب فى الأخبار بتاريخ ٢١ أغسطس ١٩٢٨ (ص ٣) ــ أى قبل وصول الفرقة بما يقرب من شهرين ــ يقول : « لقد أثبت الواقع أن الجمهور من غير الطلبة والموظفين الذين خفض لهم الثمن كان أشد تسابقا فى الاعجاب بالفن وتقدير رجاله العاملين » · وينتهز محمد على غريب نجاح هذه الفرقة الأجنبية فى موسمها المنصرم ليلقن الفرق المحلية درسا ويحملها مسئولية تخلف المسرح المصرى ، ويدحض ادعاءها بأن الجمهور هو المسئول عن هذا التخلف : « فجمهورنا يقدر الفن الحقيقى ويقبل عليه من تلقاء نفسه سواء كان من مصريين أو أجانب » · ويتخلى محمد على غريب فى هذا المقال عن تحفظاته

السابقة بشأن ضرورة استقلال المسرح المصرى عن تبعيته للمسرح الأوربى ويعترف بأنه لا مندوحة للمسرح المحلى من اقتفاء آثر المسرح الأوربى اذا آراد لنفسه الارتقاء : « وليكن لنا فى فرقة آتكنز وفى نجاحها أسوة حسنة » ٠ ونسى هذا الناقد فى غمرة حماسه لشكسبير أنه لا ينتصر للمسرح المحلى وأنه لا ينظر كسابق عهده الى الاقتداء بالمسرح الأوروبى بعين الريبة والشك ٠

وانتهزت « السياسة الأسبوعية » فرصة افتتاح الفصل المسرحى الجديد بفرقة أتكنز فنشرت مقالا بتاريخ ١٠ نوفمبر ١٩٢٨ لا يتناول فرقة أتكنز من بعيد أو قريب ٠ ولكن للدعوة الى ضرورة تعضيد الحكومة وأصحاب الفرق المصرية للتأليف المسرحى المحلى ٠ وفى رأى كاتب هذا المقال ان الاعتماد على الترجمات والمعربات من اللغات الغربية لا يتفق مع بيئة الشرقيين أو مشاربهم ٠ ومن ثم فانه يقترح أن يدور التأليف المسرحى فى مصر على الحياة الشرقية حتى يستطيع المصرى « أن يرى نفسه وصـــورة من الحياة المحيطة به ٠٠ وماتزال المسارح عندنا تتغذى من الروايات المترجمة عن أوربا أو من الروايات التى يقلد فيها كتابنا الكتاب الأوربيين تقليدا أخشى أن أقول انه يتركهم وراء أولئك الكتاب الأوربيين بمراحل ويجعل للنقاد المسرحيين الحق أن يوجهوا لهم من شديد اللوم ما قد لا يكون بعيدا كل البعد عن الحقيقة » ٠ ويعتقد كاتب المقال أن تشجيع الحكومة للتمثيل وايفادها البعثات للخارج لاتقانه واتقان الاخراج لا يكفى لترقية المسرح المصرى ٠ اذ أن التأليف المسرحى هو البنية الأساسية لتقدمه : « فأما ان اكتفينا بأن يكون التقدم فى ناحية التمثيل ذاته وفى ناحية تنظيم المسرح على نحو ما يذكر النقاد المسرحيون فى السنوات الأخيرة فأننا نخشى أن يكون تقدمنا شكليا بحتا » ٠ وهنا لابد من كلمة حق وأنصاف ٠ فكاتب المقال تدفعه الغيرة على مسرحه القومى فيريد له الرقى دون أن يخطر على باله أن يلمح ــ ولو بطرف خفى ــ الى أن مصر لا تحتاج فى نهضتها الى تقديم شكسبير على مسارحها ٠

وتطالعنا جريدة الأخبار الصـــادرة فى ٣٠ اكتوبر ١٩٢٨ (ص ٣) بمعلومات عن فرقة أتكنز على لسان مديرها الادارى مستر باربر ٠ وتستعرض الأخبار التشـــكيل الجديد لفرقة أتكنز عام ١٩٢٨ والأدوار المختلفة التى سيضطلع أعضاء هذه الفرقة بالقيام بها ٠ كما أوردت مجلة المستقبل الصادرة فى ١ نوفمبر ١٩٢٨ قائمة بتشكيل الفرقة ٠ ولست أرى ما يوجب الاشارة الى ما جاء فى هذه الصحيفة أو تلك المجلة من أخبار حيث أن الصحافة الأجنبية المحلية ــ التى سنعرض لها فيما بعد ــ سوف توردها على نحو مفصل ٠

ويبدو أن النظار المصريين ظهروا بمظهر لأئق وهم يشاهدون فرقة أتكنز

فى الأوبرا الملكية · فمجلة العروسة الصادرة بتاريخ ١٤ نوفمبر ١٩٢٨ تقول (ص ٢ ، ١٥) « فلا تدخين ولا قزقزة لب ولا ضـــحك ولا تنكيت ولا قافية ولا حركة أقدام ولا تحدث ولا همس ولا ضجيج ولاشىء مما نراه فى مسارحنا » · ولكن مجلة العروسة تعيب على المصريين أنهم يتصرفون على نحو راق أمام الأجانب فقط : « ومن الغريب ان المصريين والمصريات الذين يحضرون التمثيل فى الأوبرا لا ينقصون عن الأجانب فيها أدبا وظرفا وحسن السلوك · ولكن هم أنفسهم يسلكون غير هذا المسلك فى مسارحنا متى انتقلوا اليها ، فلم ذلك ؟ » ·

كما تشـــــاء (كما تحب) :

قبل أن تفتتح فرقة آتكنز موسمها التمثيلى الثانى بمسرحية « كما تشاء » فى ٣١ اكتوبر ١٩٢٨ نشرت جريدة السياسة ملخصا لها لمساعدة القراء على فهمها وتتبع أحداثها · وظهر مقال لأحمد خيرى سعيد فى الأخبار بتاريخ ٣١ أكتوبر ١٩٢٨ نصح فيه نظارة الفرقة الانجليزية من المصريين بقراءة مسرحيات شكسبير قبل مشاهدتها والاستعانة بملخصـــات كالتى كتبها تشارلس لام فى « حكايات من شكسبير » · ويتناول هذا الناقد خصائص المسرح الاليزابيثى وصعوبة اخراج مسرحيات شكسبير · وهو موضوع سبق له أن تناوله فى بعض مقالاته الأخرى · ولكنه هنا يعطينا مزيدا من المعلومات عن الاخراج فى عهد شكسبير فيقول ان تمثيل المسرحيات فى النهار يرجع الى مشكلة اضاءة المسرح بالليل · ثم يحدثنا هذا الناقد عن اعتماد الاخراج حينذاك على خيال المشاهدين فيقول : « لم يكن فى المسرح أيام شكسبير مناظر كالتى تراها اليوم بل كانوا يكتفون بتعليق لوحات يكتبون فيها اسم المكان الذى يقع فيه المشهد ·· فالغابة والشارع والمدينة كان يتصورها النظارة بمجرد قراءة اســـمائها · ولهذه البساطة علاقة بتأليف الروايات نفسها فان الكاتب كان يصطنع الشعر ويستعين بالبلاغة فى تصوير المشهد وتجسيم البيئة » · ويضيف أحمد خيرى سعيد الى ذلك قوله : « كان فن المكياج أو التستر وراء اللحى المســـتعارة والأصباغ المختلفة وارتداء الضـــفائر وما الى ذلك ـ كان هذا الفن متأخرا بطبيعة الحال بينما كانت الملابس فاخرة وكان الأثاث قليلا · فكان الكرسى المذهب يعتبر غرفة الملك وكان القليل من الجنود يعتبر جيشا ·· العواصف والأمطار وما الى ذلك من التقلبات الطبيعية وما يماثلها لم يكن فى الوســـع تمثيلها على المسرح الشكسبيرى بخلاف مسرحنا » · ويقول ناقد الأخبار ان شكسبير استمد مسرحية « كما تحب » من قصة كتبها توماس لودج بعنوان «روزالند » عام ١٥٩٠ ، وان هناك من يقول ان شكسبير مثل فيها دور « آدم » خادم السير رولاند ذى بوى الذى أخلص لابن سيدة أرلاندو ويختم أحمد خيرى سعيد مقاله بقوله أن نهاية المســـرحية الســـعيدة تجعلهـا تندرج تحت باب

الكوميديا : « ومن أجل هذه الخاتمة المشرقة بعد البداية المظلمة سميت الرواية كوميديا » ٠

وعلقت جريدة السياسة على تمثيل « كما تحب » فى عددها الصادر فى ٢ نوفمبر ١٩٢٨ ان الأوبرا الملكية كانت غاصة بعلية القوم : « كانت الأوبرا غاصة بالانجليز والمصريين ٠ وشهد التمثيل حضرة صاحب الدولة محمد محمود باشـــا رئيس مجلس الوزراء وحضـــرة صاحب المعالى على ماهر باشا وزير المالية وحضرة صاحب السعادة الأستاذ حلمى عيسى باشا وأصحاب العزة الأستاذ مصطفى حنفى بك وشـــريف صـــبرى بك وكثيرون غيرهم من كبار المصريين » ٠ وتتناول السياسة التمثيل فتقول : « ومن الأدوار التى أمتازت أمس دور المضحك وقد قام به المستر دنكان يارو وهو ممثل بارع خفيف الظل جيد الأداء ودور رجال البلاط أداه المستر موريس فاركوهارسن جاك للمســـتر رتشارد سانرن وأورلندو للمستر برونو بارنابى والخادم آدم للمستر فيليب تورنلى والقسيس للمستر ايدى بالفرى والفتاة الريفية وقد قامت بدورها المس نانسى كونستام ٠ وقد كدنا نذكر صاحب كل دور باسمه ٠ والواقع أن الممثلين والممثلات كلهم كانوا مثال الدقة وحسن الحبك ، ولاسيما الممثلات ٠ واذا كن أمس أبرز من الرجـــال وأحق بالاعجـــاب فذلك لأن الرواية دائرة عليهن فى الأكثر وأدوارهن أبرز » ٠

ونشرت الأخبار بتاريخ ٥ نوفمبر ١٩٢٨ مقالا آخر بقلم أحمد خيرى سعيد بدأه بملخص لأحداث القصة ثم ينتقل الى هدفها فيقول : « تدور الرواية على محور (أن التسامح والعفو خير من الحقد والكراهية) ٠ ويعرض الكاتب لصعوبة اخراج هذه المسرحية لسرعة تغير المناظر ، فيقول : « هذه الرواية انجليزية بحتة تقع حوادثها على الأغلب فى الهواء الطلق كثيرة المباغتات ٠ ولكن المباغتات ممهد لوقوعها والرواية بعد هى مثل صادق لصعوبة اخراج روايات شكسبير على المسرح الحالى الذى يختلف اختلافا كليا عن مسرح شكسبير ٠٠ ففى الفصل الثالث ترى المنظر الأول يقع فى قصر الدوق الغاصب فردريك بينما يقع المنظر الثانى وما بعده فى غابة ٠ فكيف يمكن التوفيق بين هذين المنظرين الا اذا كان المسرح متحركا ٠ على أن المستر أتكنز قد تغلب على هذه المعضلة بمهارة رغما من أنها فائقة » ٠ ويقول كاتب المقال انه ليس راضيا كل الرضى عن اخراج المسرحية ، ويذهب الى أن ممثلة دور روزالند أجادت فى حين أن الذى مثل دور أورلندو لم يرتفع الى مستواها ، ولكن يمكن القول بوجه عام ان جميع الممثلين والممثلات أجادوا حتى الذين لعبوا أدوارا ثانوية فى المسرحية ويرى أحمد خيرى سعيد أن شكسبير « يجعل الحوادث فى هذه المسرحية تسير سيرا طبيعيا بالرغم من أن بناء الرواية يشبه بناء قصص ألف ليلة وليلة » ٠ ويتناول

هذا الناقد شخصية أورلندو بالتحليل فيقول انه « مثال الرجولة الفتية لم يحصل من المعارف والعلوم الا النذر اليسير • ولهذا ترى عقليته ساذجة • ولكنه يملك الفضائل التى يتصف بها الرجال بمقدار وافر فما نقص من ناحية العقل عوض عنه من الناحية الخلقية • ومثل هذا الشاب يجذب قلوب النساء اليه من أول نظرة • وهكذا وقعت (روزالند) فى تلك الفخاخ الطبيعية التى لاءمت بين الأنوثة وبين الرجولة وعن طريق الاحساس الرقيق وبطريق الغريزة الصافية • ويعتقد أحمد خيرى سعيد أن شكسبير قد حشر فى مسرحيته شخصية جاك دون أن يكون لذلك ما يسوغه : « و (جاك) قد دسه شكسبير فى الرواية دون أى علاقة له بالقصة وانه اذا حذف لم يؤثر ذلك قط على الرواية » •

الملك لير :

مثلت فرقة أتكنز الملك لير فى موسمها المسرحى عام ١٩٢٨ وأوردت جريدة الأخبار بتاريخ ٤ نوفمبر ١٩٢٨ (ص ١) ملخصا وافيا لأحداث هذه المسرحية التراجيدية كما أن مجلة المستقبل أوردت ملخصا موجزا لهذه المسرحية بتاريخ ٨ نوفمبر ١٩٢٨ (ص ٢٠) • وقد نوه أحمد خيرى سعيد فى صحيفة الأخبار بتاريخ ٨ نوفمبر ١٩٢٨ (ص ٣) كمانوهت مجلة المستقبل فى عددها المشار اليه وجريدة مصر الصادرة بتاريخ ٣ نوفمبر ١٩٢٨ بالصعوبات التى تكتنف تمثيل هذه المسرحية وبقدرة فرقة أتكنز على التغلب على هذه الصعوبات • تقول جريدة مصر فى هذا الشأن : « ان تمثيل هذه الرواية التراجيدية البديعة محفوف بصعوبات مسرحية جمة غير أن المستر أتكنس تغلب عليها فعلا وأصبح تمثيله لهذه الرواية من أبعث الأمور على الارتياح • حتى أن تشارلس لامب الناقد المسرحى الشهير صرح بأن تمثيل هذه التراجيديا أمر متعذر من الوجهة المسرحية » • وقد تنبه الناقد أحمد خيرى سعيد الى أن وجود حبكتين فى المسرحية احداهما رئيسية والأخرى فرعية يساعد على تعقد أحداثها ، ومن ثم يزيد من صعوبة اخراجها على خشبة المسرح • وتخبرنا جريدة السياسة بتاريخ ٥ نوفمبر ١٩٢٨ ان دار الأوبرا غصت بالمتفرجين فلم يبق فيها مكان واحد خال • وتتناول هذه الصحيفة التمثيل فتقول (ص ٥) : « كان التمثيل والثياب والأضواء كأحسن ما تكون وقد قام المستر أتكنز بدور الملك لير وهو دور طويل متعب كثير الأطوار شاق التكاليف • ولكن المستر أتكنز أداه على خير وجه وفاز بالاعجاب الشديد الذى يستحقه • وكذلك كان المستر آرثر برن فى دور الارل أوف كنت الذى ينفى ويتنكر فى زى خادم يتبع الملك ويرافقه فبلغ فى دوره هذا غاية الاجادة كما بلغها من قبل فى دور جاك فى رواية (كما تحب) • ومن الأدوار القوية أيضا وان كانت أقصر من دور لير دور ادموند ابن الدوق جلوستر سفاحا الذى مثله المستر سيسل ترونس • وهو المتآمر الذى يسبب كل هذه المآسى وقد قام بها الممثل

خير قيام وكان حسن التمثيل بارعه جيد الأداء • وممن يستحقون الثناء المستر دنكان يارو فى دور ادجار الابن الشرعى لجلوستر • هذه هى الأدوار الرئيسية الكبرى وما عداها ثانوى فى الحقيقة • وقد مثلت المس مارجرت ليستر دور جونريل كبرى بنات الملك وألمس ستيلا أربينينا دور ريجان وسطى بناته والمس مارى هون دور كورديليا » • أما مجلة المستقبل فتمتدح تمثيل أتكنز فى دور لير وموريس برن فى دور كنت • فتقول عن الأول : « وقام المستر روبرت أتكنز بدور الملك لير •• ويعلم القارئ مشقة هذا الدور الطويل المضنى كان المستر أتكنز بديعا فى الفصل الأول عند دخوله غرفة العرش يتبعه الأشراف والخدم موفقا فى كل حركاته • كنا نرى ملكا حقا من ملوك القرون الوسطى يأمر وينهى فى ملكه كما شاء • غير أننا لاحظنا فى الفصل الأخير ان نشاط المستر أتكنز فى حركاته لا يتفق مع كبر سن الملك لير فكنا نراه يقفز كشاب فى مقتبل العمر بالرغم من تلك اللحية الناصعة البيضاء التى غطى بها وجهه • وهكذا لم يجتذب المستر أتكنز عطف الجمهور على ذلك الملك المسن المسكين الذى فقد ملكه وماله وعقله • كذلك لم تؤثر فينا تلك الصيحات التى يلقيها فى قصف الرعود وربما كان السبب فى ذلك هو عدم وجود المناظر الكافية لتساعد المستر أتكنز على اظهار دوره كما يشاء » • والناقد المسرحى لمجلة المستقبل حر فيما يذهب اليه بشأن تمثيل دور الملك لير أو غيره من الأدوار (وخاصة لأن أحدا منا لم يكن معه ليتبين صدق أحكامه من خطئها) ، ولكنه يخطئ حين يقول انه يظهر كملك من ملوك القرون الوسطى ، لأنه اذا صح هذا لكان عيبا يشوب الاخراج • فالمسرحية كما نعرف تقع أحداثها فى زمن الوثنية قبل أن يكون للعقيدة المسيحية وجود • أما فيما يتعلق بتمثيل دور كنت فان ناقد المستقبل يقول : « تهنئة حارة صادقة نوجهها للممثل القدير موريس برن الذى قام بدور كنت كما يجب أن يقوم به خير الممثلين • ولهذا الممثل جاذبية خاصة عند الجمهور اكتسبها منذ تمثيل رواية (كما تحب) مع أن دوره فى تلك الرواية لم يكن من الأدوار الأولى • » وأخيرا نعود الى نقد المسرحية الذى نشره أحمد خيرى سعيد فى جريدة الأخبار بتاريخ ٨ نوفمبر ١٩٢٨ (ص ٣) فنقول ان هذا الناقد يرى أن أحداث الملك لير تؤثر فى النظارة أثرا عميقا حتى قبل أن تلقى شخصياتها حتفها فى النهاية • ويذهب هذا الناقد الى أن خاتمة هذه المأساة تؤكد أن انتصار الشر فيها لا يعنى اندحار الخير ، فهو انتصار جزئى ولا يعدو أن يكون انتصارا مؤقتا • فضلا عن أن أحمد خيرى سعيد قد تنبه الى أن تعقيد المسرحية يرجع — كما أسلفنا — الى وجود حبكتين متوازيتين احداهما رئيسية والأخرى فرعية •

يوليوس قيصـــــر :

سبق لنا أن قلنا ان هذه المسرحية كانت أكثر المسرحيات التاريخية انتشارا

بين الشعب المصرى · وتطالعنا صحيفة السياسة بخلاصة وافية لهذه المسرحية فى عددها الصادر فى ٥ نوفمبر ١٩٢٨ (ص ١) · وقبل أن أتناول فرقة أتكنز فى الصحافة الانجليزية المحلية متمثلة فى الاجبشيان جازيت » و « الاجبشيان ميل » ومجلة « اسفنكس » أحب أن أنبه القارىء الى أن مجلة المصور نشرت بتاريخ ١٨ نوفمبر ١٩٢٧ (ص ٢ ، ٣) صورا فوتوغرافية لأفراد هذه الفرقة فى موسمها الأول وأن مجلة المستقبل نشرت بتاريخ ١ نوفمبر ١٩٢٨ صورا لأعضائها فى موسمها الثانى ·

فرقة أتكنز فى الصحافة الانجليزية المحلية

(الاجبشيان جازيت ـ الاجبشيان ميل ـ مجلة سفنكس)

سوف نعرض فيما يلى ما جاء فى الصحافة الانجليزية المحلية بشأن زيارتى فرقة روبرت أتكنز لمصر فى عامى ١٩٢٧ و ١٩٢٨ · وسوف أبدأ بالتركيز على ما ورد فى « الاجبشيان جازيت » لأنها نشرت طائفة كبيرة من المقالات النقدية الهامة التى أعتقد أن أى بحث عن شكسبير فى مصر لا يكتمل الا بها · ومن ثم فانى أزمع أن أختم كتابى بتذييل أدرج فيه ترجمة لأهم المقالات التى ظهرت على صفحات هذه الجريدة ·

فرقة أتكنز على صفحات الاجبشيان جازيت :

فى عام ١٩٢٧ افتتحت فرقة أتكنز موسمها المسرحى بمسرحية هاملت كما كان مقررا ، ولكنها ختمته بمسرحية تاجر البندقية على غير ما كان مقررا ·· وكان عرض المسرحيات يبدأ فى تمام الساعة المحددة لرفع الستار ، كما كانت فترات الاستراحة بين فصول المسرحية الواحدة تتميز بالقصر غير أنه كثيرا ما كانت الفرقة تجرى تغييرات فى أيام العرض وترتيب المسرحيات · وكتب مسئول بريطانى كبير فى مصر ـ هو جرانفيل باشا ـ مقالا ممتعا عن ذكرياته المسرحية تحت عنوان « شكسبير فى مصر » نشرته الاجبشيان جازيت فى ٤ نوفمبر ١٩٢٧ يعبر فيه كاتبه عن ضيقه وبرمه من عادة المسارح المصرية السيئة فى بدء حفلاتها فىوقت متأخر عن الموعد المحدد لها وطول فترات الاستراحة ، الأمر الذى يبقى المشاهدين الى ساعة متأخرة جدا من الليل كثيرا ما تتجاوز الثانية عشرة مساء · وهذه العادة السيئة لا تقتصر على الفرق المصرية وحدها بل تشمل الفرق الأجنبية التى تقدم عروضها فى مصر · ويشكو جرانفيل باشا من أن هذا التأخير لا يشجع رجال الأعمال والمسئولين المشغولين على ارتياد المسارح · ورغم أن فرقة أتكنز تجنبت الوقوع فى هذا الخطأ ، فانها عجزت ـ كما قلنا ـ عن تقديم مسرحياتها

وفقا لبرنامجها المعلن أو الجدول الزمنى المحدد · ودفع هذا الاضطراب أحد الأجانب المقيمين فى الاسكندرية الى ارسال خطاب الى الجازيت نشرته بتاريخ ٩ نوفمبر ١٩٢٧ · وفيه يعبر صاحبه عن اشمئزازه من هذه الفوضى ويتساءل ساخرا اذا كان للفرقة مدير ادارى يتولى تنظيم شئونها · وبالطبع رد عليه مدير الفرقة الادارى المستر هـ· ر · باربر فى نفس الجريدة بتاريخ ١٢ نوفمبر ١٩٢٧ معتذرا ببعض القصور الذى وعد بتلافيه فى المستقبل · واعتذر باربر عن هذا الاضطراب بسبب العجلة التى تمت بها ترتيبات زيارة الفرقة لمصر فى تلك المرة ، كما اعتذر للجمهور عن اضطرار الفرقة للخضـــوع لتوجيهات وزارة المعارف العمومية التى حرصــت على مصـــلحة الطلبة أكثر من حرصها على أى شيء آخـــر ·

وفى ٢٧ أكتوبر ١٩٢٧ نشرت الجازيت مقالا ضافيا قدمت فيه الى قرائها ألمع نجوم الفرقة الانجليزية الزائرة ــ اذا حق لنا أن نستخدم تسمية النجوم ــ برئاسة أتكنز نفسه مدير الفرقة الفنى والممثل فيها · قالت الجازيت ان هذا المخرج والممثل اللامع عمل لسنوات عديدة تحت رئاسات مسرحية لامعة تجمع بين التمثيل المتقن والقدرة على الادارة الناجحة أمثال السير هـ · بيربون ترى ، والسير جونستون فوربيس روبرتسون ، والسير فرانك بنسون · وأضافت هذه الجريدة أن المستر أتكنز أخرج على مسرح الأولدفيك كل مسرحيات شكسبير السبعة والثلاثين فضلا عن المسرحية المعروفة « كل انسان » Everyman

كما أنه ترجم معظم الجزءين الأول والثانى من مسرحية فاوست لجيته ومن بين انجازاته أيضا أنه أخرج بنجاح مسرحية « ديبوك » أو « بين عالمين » التى ألفها الكاتب اليهودى الأصل أنسكى رابابورت على نحو جعل منها واحدا من أهم الأحداث الثقافية فى انجلترا « على مدى قرنين من الزمان » · وفى حديث أدلى به أتكنز قبل مغادرته انجلترا صرح أنه تربطه ببلادنا وشائج قديمة ، فقد عاش فى الأسكندرية عقب انتهاء الحرب العالمية الأولى وأنه أخرج فى وقت الهدنة عدة مسرحيات هناك فى مسرح الهمبرا » ·

ويلقى المقال أيضا ضوءا على أفراد الفرقة الآخرين وبالتحديد مس مارى ناى ومستر ارنست ملتون ومستر ستانلى لاثبورى وأنها اكتسبت شهرة فى مسارح لندن كممثلة قديرة لأعمال شكسبير المسرحية بفضل ارشـــادات روبرت أتكنز وتوجيهاته · ويقول المقال عن هذه الممثلة الشابة انها تتمتع بقوة عاطفية غير عادية ، وأنها تضفى على أسلوبها فى التمثيل جمال حضورها الخلاب الى جانب جمال صوتها العظيم · واشتهر ارنست ملتون باتقانه لدور هاملت وتمثيله أدوار المرابى اليهودى شيلوك فى تاجر البندقية وشخصية أنجلو فى « دقة بدقة » ومستر

ملتون من أوائل الممثلين الذين مثلوا هاملت فى نصها الكامل وهو يستغرق خمس ساعات . ويتقن ارنســـت ملتون كذلك أدوار الكوميديا والدراما الحديثة مثل مسرحيات جالزروثى وشو . وهو نفسه على درجة ملحوظة من اجادة التأليف المسرحى . أما ســـتانلى لاثبورى فانه الى جانب اتقانه لتمثيل المســـرحيات الشكسبيرية فقد مثل فى عدة مسرحيات أخرى كتبها شو وبيراندلو .

من الواضح أن الصحف المصرية التى سبق أن أشرنا اليها اعتمدت اعتمادا تاما فى تقديم فرقة أتكنز الى المصريين على ما نشرته الجازيت فى هذا الصدد . فهذه الصحيفة تؤكد ماذهبت اليه كافة الصحف المصرية من أن أسلوب أتكنز يعتمد على نبذ فكرة النجومية فى اخراج المسرحيات ، واستبدالها بالعمل القائم على روح الفريق الذى يضفى على أقل الأدوار أهمية تعادل أكبر الأدوار كما أن اخراجه يتميز بقدرته على استخدام الضوء بطريقة مؤثرة للغاية ، فضلا عن البساطة فى الزخرف واعداد المناظر . وأفردت الجازيت مقالين كاملين لأسلوب أتكنز فى الاخراج فى عدديها الصادرين فى ٧ ، ٨ نوفمبر ١٩٢٧ . تقول الجازيت فى مقالها الأول ان نظرية أتكنز فى المسرح تتلخص فى تجنب النجومية التى تجعل بعض الممثلين والممثلات أكثرلمعانا من البعض الآخر ، الأمر الذى يؤثر الى حد ما فيما يسميه وحدة المسرحية . وتقول هذه الصحيفة فى مقالها الثانى ان أسلوب أتكنز فى الاخراج خلب لب العالم قاطبة بجمال مناظره التى تروق للعيون ، ولا يعتمد على ميزانسين الجيل السابق عليه الذى يعيبه الابتذال الطنان ، فهو أسلوب يتميز بالأصالة والحيوية . ويؤمن مستر أتكنز بضرورة الاحتفاظ قدر المستطاع بروح الدراما فى العصر الاليزابيثى . ومن ثم قد أحضر معه الى مصر مجموعة من أبدع الملابس الخاصة بهذا العصر . ولكن هذا لا يمنعه من الاستفادة بأية اخـــتراعات حديثه تعينه فى الاخراج . وتصـــف الجـــازيت هذه الملابس الاليزابيثية بأنها تشكل ما يمكن تسميته بـ « شغب الألوان » . ولكن هذا الشغب اللونى لا يصرف المشاهد عما فى المسرحية الشكسبيرية من قوة وجمال . ويقول أتكنز فىالجازيت بتاريخ ٣ نوفمبر ١٩٢٧ انه سيتبع فى أسلوب اخراج مسرحيات شكسبير فى مصر نفس الأسلوب الذى يتبعه فى انجلترا . ويستطرد قائلا انه يستخدم المناظر البسيطة أساسا بحيث تتضافر مع طريقة اعداد الستائر . وانه لا يفعل ذلك كحل لما يعرض له من مشاكل فى الاخراج المسرحى فحسب ولكن لزيادة زيادة كبيرة « ما يمكن تسميته بالدراما الداخلية أو اللفظية داخل العمل المسرحى » .

وتحدث أتكنز عن رغبته فى تقوية العلاقات الثقافية بين مصر وانجلترا يحدوه الى هذا النهضة الحديثة التى نشأت فى مصر بعد الحرب العالمية الأولى وضرورة الاتصال الثقافى بين بلاد العالم المختلفة . ومن المؤسف أننا نشتم من

الحديث الذى أدلى به قبل مغادرته الاراضى البريطانية متجها شطر مصر لهجة تفوح منها رائحة الاستعلاء الاستعمارى ، فهو يقول بالحرف الواحد : « انها لميزةكبرى أن يساعد المرء على توطيد روابط الصداقة بين الدولة المصرية التى تكونت حديثا وبين انجلترا التى فعلت الكثير جدا من أجل هذه الدولة حتى تتمكن من الوجود والتطور فى جو من السلام والانسجام على الطريق نحو تحقيق المصير العظيم الذى نشعر جميعا أنه ينتظر مصر » ٠

نعود الآن الى المقال الذى كتبه جرانفيل باشا بعنوان « شكسبير فى مصر » فنقول ان هذا المسئول البريطانى بدأه بمناشدة الانجليز المقيمين فى مصر لمؤازرة الفرقة الانجليزية بقدر ما يستطيعون ٠ ومن الواضح أن لدعوته جانبا سياسيا يهدف الى تعزيز النفوذ البريطانى فى مصر ٠ ومن ثم كان أمل جرانفيل باشـــا عظيما فى أن تصيب الفرقة أكبر قدر من النجاح ، وخاصة لأنه أحزنه ان الفرق التمثيلية الانجليزية التى جاءت الى مصر فى الماضى كانت تصل اليها وترحل عنها دون حس أو خبر ، فلا يعلم الجمهور عنها شيئا ٠ وزاد هذا بطبيعة الحال من حرصه على نجاح مهمة فرقة أتكنز ٠ والذى لاشك فيه أن جرانفيل باشا استطاع أن ينفذ الى حقيقة موقف المصريين من مسرحيات شكسبير وحبهم العظيم لها رغم أنهم كانوا يمثلونه على نحو مضحك بعض الشىء ٠ ولعله ــ وهذا ما لم يذكره جرانفيل باشا من باب المجاملة لنا ــ كان فى بعض الأحيان مضحكا للغاية ٠ ومن الواضح أن جرانفيل باشا كان يقصد جورج أبيض رغم أنه لم يذكره بالاسم ، فهو الذى كان يقدم عروضه الشكسبيرية فى مسرح عباس الذى حضر فيه جرانفيل واحدا من هذه العروض ٠ يقول هذا المسئول البريطانى بصدد مشاهدته تمثيل جورج أبيض لمسرحية هاملت : « أظهر المصريون على الدوام اهتماما كبيرا بشكسبير ٠ ومنذ سنوات قدم ممثل مصرى وشعبى ومحبوب للغاية مع أعضاء فرقته عروضا كثيرة ناجحة لمسرحيات شكسبير فى مسرح عباس على ما أذكر بالقرب من الأزبكية فى القاهرة ٠ وكان التمثيل باللغة العربية ٠ وبدت ملابس التمثيل مضحكة بعض الشىء ٠ ورغم هذا فقد كان هناك شىء يشبه السحر فى مشاهدة هذا الممثل وهو يمثل دور هاملت على خشبة المسرح مرتديا صدرة قرمزية وقلنصوة مصنوعة من المخمل الأسود وبنطلون قصـــير أصفر لايغطى الركبة وجوارب طويلة بيضاء لولبية الشكل ملتفة حول الأرجل وعباءة من المخمل ضخمة خضراء وهو يمسك بجمجمة فى يده ويقول : (وريني ــ مسكين يايوريك) أو يحملق متأملا جوانب المسرح ومتحدثا باللغة العربية فى لهجة خطابية (أكون أو لا أكون تلك هى المسألة) ٠ وكان المسرح فى العادة يغص بجمهور المتفرجين وبدا الزحام فى صالة المسرح أسفل الألواح الممتلئة وكأنه بحر متلاطم من الطرابيش ٠ وكان كثير من الألواح تغطيها ستائر بيضاء حتى

تحجب سيدات الحريم عن عيون الرجال · ويبرهن هذا بجلاء على الشعبية التى تمتعت بها المسرحية وتمتع بها الممثلون أيضا » ·

ويروى جرانفيل باشا منظرا طريفا علق بذهنه من تمثيل جورج أبيض الذى انتهز فرصة تمثيل مشهد أنس تفاريح فى «هاملت» فجلس هو ورفاقه من الممثلين على كراسى مذهبة الى منضدة تعلوها الكئوس وأخذوا يحتسون الخمر بالفعل وظهر عليهم شىء من دلائل السكر الحقيقى ، الأمر الذى بدا أشد ما يكون غرابة فى نظر الأجانب الحاضرين ، وعاديا بل متوقعا من جانب المشاهدين المصريين ·

ويروى جرانفيل باشا فى ذكرياته أيضا قصة واحد من المجندين البريطانيين شاءت الظروف أن يعمل أثناء الحرب العالمية الأولى ممرضا فى مستشفى عسكرى متنقل لعلاج الجنود المصـــابين · واقتضـــت وظيفة هذا المجند تنظيف غرفة العمليات · وتدخلت الصدفة فاكتشف الضابط القومندان فى المستشفى العسكرى أن هذا الممرض هو الممثل البريطانى المشهور نيوجنت مونك · فأراد الضابط أن يريحه من عناء وظيفته حتى يستطيع تكريس كل وقته للترفيه عن المصابين · ولكن مونك رفض أن يتخلى عن عمله الروتينى المرهق · وتولى بالاضافة اليه مهمة الترفيه عن الجرحى الذين يعالجون بالمستشفى ، وكون فرقة تمثيلية من الهواة من بعض العاملين بالمستشفى ومن بينها مسرحية (الليلة الثانية عشرة) · يقول جرانفيل باشا فى هذا الصدد : « كون نيوجنت مونك فرقة من المرضين العاملين بالمستشفى · وكانت خشبة المســرح بســـيطة للغاية · وقام البعض طواعيه واختيارا بالمساعدة فى تجهيز جميع ملابس الفرقة واحتياجاتها على نحو فورى سريع وبأقل قدرممكن من التكاليف · ولم تكن هناك مناظر على خشبة المسرح ، بل مجرد ستارة كالحة وضعت بمثابة خلفية لكل المناظر · وكان الرجال يلعبون كافة الأدوار · ويستطيع الواحد منا أن يذكر فى سرور رجلا طويلا ذا شعر أحمر برتبة عريف جاء من غرب انجلترا لعب دور أوفيليا · وكان يلقى كلمات دوره القاء لا تشوبه شائبة ، ويشدد فى القائه على حرف الراء بطريقة لطيفة ، كما يستطيع المرء أن يذكر رقيب المستشفى الأول ــ وهو رجل كفؤ فى عمله ضئيل الحجم ذو مزاج نارى لعب دور أندرو ايجتشيك فى مسرحية الليلة الثانية عشرة · وتميز جميع الممثلين بالقاء أبيات الشعر الخاصة بأدوارهم على نحو يصل الى حد الكمال بفضل اصرار نيوجنت على ذلك · وجعلنى هذا أفكر كيف أن مسرحيات شكسبير موغلة فى انجليزيتها ، كما جعلنى أفكر فى امكانية تمثيلها بكفاءة وبساطة بواسطة أناس لم يتلقوا مطلقا أى تدريب على التمثيل · وكانت هذه العروض المسرحية مصدرا للسعادة العظيمة التى غمرت المرضى والممرضات وجميع العاملين بالمستشفى · فضلا عن أن حفنة قليلة من الضيوف حظيت بالدعوة الى حضورها · فقد كان ضيق المكان بطبيعة الحال سببا فى

تحديد عدد المدعوين من خارج المستشفى ٠ وقد احسسنا جميعا بالأسف العميم حين انتقل هذا المستشفى العام من الاسكندرية ليزاول عمله فى مكان آخر أكثر حاجة الى خدماته بسبب ظروف الحرب » ٠

ويتضح لنا من مقال نشره المستر باربر المدير الادارى للفرقة فى الجازيت بتاريخ ٧ نوفمبر ١٩٢٧ انه قرأ ذكريات جرانفيل باشا باهتمام بالغ ٠ ويؤيد باربر وجهة نظر جرانفيل باشا فى ضرورة مؤازرة الجالية الانجليزية فىمصر للفرقة الانجليزية ٠ يقول باربر فى هذا الشأن : « اننى أحب من خلال الاجبشيان جازيت ان أهيب بكل الانجليز المقيمين فى مصر أن يساندوا الفرقة بكل ثقلهم ووزنهم ، حتى يتحقق لها النجاح الذى يبرر تفاؤلنا وأملنا فى اقامة موسم فى المستقبل يمثل المسرحيات البريطانية الكلاسيكية والحديثة تمثيلا صـــادقا ٠ أما فيما يتعلق بملحوظة جرانفيل باشا أن المصريين يظهرون على الدوام اهتماما كبيرا بشكسبير فان خبرتى القصيرة فى القاهرة قد أذهلتنى ليس بسبب الاهتمام العظيم الذى وجدناه فحسب ولكن فى مدى معرفة عدد كبير من المصريين ممن قابلت بشكسبير وفهمهم له » ٠ ولعلنا نذكر فى هذا الشأن أن المستر أتكنز نفسه صرح للصحافة المصرية بان استجابة الطلبة المصريين لمسرحيات شكسبير لا تقل عن استجابة رواد المسرح فى لندن لها ٠ ويبدو لى أن فى قول كل من باربر وأتكنز من المجاملة مقدار ما فيه من الصدق ٠ فقد أظهر بعض المصريين أمثال ادوارد عطية فهما دقيقا لعروض فرقة أتكنز وكتب مقالا فى الاجبشيان جازيت بتاريخ ١٩ نوفمبر ١٩٢٧ (سوف نورد ترجمة له فى التذييل الملحق بهذا الكتاب) يعارض فيه تفسير الممثل ارنست ملتون (المنشور فى الجازيت بتاريخ ٦ ١نوفمبر ١٩٢٧) لشخصية هاملت ٠ وليس أدل على الحيوية الثقافية فى مصر ابان العقد الثالث من القرن العشرين ان احدى الفرق الايطالية بقيادة الممثل كيانوتى كانت تمثل مسرحيتى عطيل هاملت على مسرح الهمبرا بالاسكندرية من أجل الجالية الايطالية المقيمة فيها فىنفس الوقت الذى كانت فيه الفرقة الانجليزية تقدم عروضها الشكسبيرية ٠ وهناك من الشواهد ما يدل على اقبال النظارة الطليان على مشاهدة هاملت على مسرح الهمبرا (انظر الجازيت بتاريخ ٢ نوفمبر ١٩٢٧ ، ص ٢) ٠ ولكنه يتضح لنا من الرجوع الى الجازيت بتاريخ ٢٦ أكتوبر ١٩٢٧ أن اقبال هؤلاء النظارة على عطيل كان ضعيفا ٠ وبالرغم من كثرة زيارات الفرق الايطالية الى مصر فى أوائل هذا القرن ، فلامناص من الاعتراف بأن أية من هذه الفرق لم تحظى بالنجاح الساحق الذى حظيت به فرقة أتكنز مستندة الى دعاية رهيبة تؤازرها ٠ يقول باربر فى مقاله فى الجازيت بتاريخ ٧ نوفمبر ١٩٢٧ : « ان العمل على نجاح مواسم شكسبير بالذات مسألة حيوية للغاية بالنسبة لكلتا الأمتين البريطانية والمصرية ٠ وقد تكون لهذه المواسم قيمة بالغة وعظيمة فى خلق جو من التفاهم والتسامح الأرحب بين شعبينا » ٠

ومهما كان هدف بريطانيا من الدعاية السياسية لنفسها فلست أعتقد أنى أبالغ حين أقول بانه كان من حسن حظ الثقافة المصرية أن الناقد البريطانى الكبير بونامى دوبرى اشتغل أستاذا للأدب الانجليزى فى جامعة القاهرة فى أواخر العقد الثالث من القرن العشرين • فبالاضافة الى تتلمذ الكثيرين على يده فى صحن الجامعة فقد أسهم بفكره وأدبه فى صحيفة الاجبشيان جازيت أثناء اقامته فى بلادنا • وتناولت بعض هذه المقالات ما قدمته فرقة أتكنز من عروض مسرحية فى عامى ١٩٢٧ و ١٩٢٨ • ولكم اثلج صدرى أن يهدينى هذا البحث الى اكتشاف هذه المقالات • وبالنظر لأهمية هذا الناقد فى عالم الأدب فانى أزمع أن أختتم كتابى بتذييل يضم ترجمة الى اللغة العربية لكل مقالاته عن الفرقة الانجليزية • ومن بينها مقال منشور فى الجازيت بتاريخ ٢٨ اكتوبر ١٩٢٧ يسعى الى تعريف القارىء بأدب شكسبير بوجه عام تمهيدا لبدء موسم شكسبير على المسرح المصرى • يقول دوبرى ان هدف شكسبير فى أدبه المسرحى يتلخص فى تقديم الحياة بصورة درامية وأن يجد للعواطف الانسانية ما يقابلها على خشبة المسرح، كما أنه يصور المقابل العاطفى لما يدور فى خلد الانسان من أفكار • وفى رأى هذا الناقد أن كل مسرحية من مسرحيات شكسبير تقدم لنا شيئا أكبر من مجرد تجربة الانسان العاطفية والجمالية • فهى تقدم تجربة الحياة ذاتها كما نحياها جميعا • وأعماله لا تبلغ حد الكمال • ولكن النقص الذى يشوبها له ميزته فهو يعطينا الاحساس بنبض الحياة وايقاعها • وهذا مالا يتوفر فى أدب أى كاتب آخر بمن فى ذلك هوميروس ودانتى • ولا يوافق دوبرى على المقولة النقدية السائدة التى تذهب الى أن شكسبير يتميز عن الكتاب الكلاسيكيين بقدرته على خلق الشخصيات وليس بقدرته على بناء الحبكة المسرحية • فهو يرى أن شخصيات شكسبير — مثل شخصيات أى كاتب عظيم — لا تعدو أن تكون مجرد أمر غير جوهرى ، لأن أهمية التراجيديا لا ترجع الى ما يحدث لفلان أو علان بالذات • ولكنها ترجع الى ما يحدث للانسانية عامة • فالشخصيات الشكسبيرية مجرد وسائل لنقل هذا الموضوع الأشمل والأعم • ولكن ، بطبيعة الحال ، كلما كانت الشخصية الانسانية التى يصورها الكاتب أكثر مدعاة لاثارة الاهتمام كلما ازداد تأثرنا بمصيرها وكلما بدت لنا هذه الشخصية حقيقة واقعة • وثمة ميزة أخرى فى أدب شكسبير المسرحى أنه حين يصف أى شىء فانه قمين بأن يجعلنا لا نراه فحسب بل نحس به أيضا • وشكسبير فى نظر دوبرى لا يبلغ مرتبة الكمال فى كل ما يسطره • فكثيرا ما نجده مسطحا وغير مشوق ، كما أن دعابته وفكاهته كثيرا ما يشوبها التحجر والجمود ، كما أن شعره المسرحى يصل أحيانا الى حد الخطابة الرنانة الجوفاء • ولكن عندما تحرك مناسبة جليلة عواطفه ، فان عظمته تتجلى دائما • ويرحب دوبرى بمقدم الفرقة الانجليزية لأنها تقدم شكسبير فى بساطة وتثق فيه أكثر مما تثق فى استحداث التقاليع الخاصة باعداد المناظر أو فى الخيالات التى تجنح الى تحمل التفسير والتأويل •

ولعله يجدر بنا أن نؤكد أن مستر أتكنز فى اخراجه كان يعتقد بضرورة المحافظة بقدر الامكان على مواصفات المسرح فى العصر الاليزابيثى ، فضلا عن أنه يؤمن بالافادة من الابتكارات الحديثة فى مجال حرفية المسرح » • وصرح أتكنز فى عدد الجازيت الصادر فى ٣ نوفمبر ١٩٢٧ أن أعداد المسرح على نحو بسيط « يساعد على تمثيل قدر كبير من نصوص المشاهد الشكسبيرية ، فالاعداد البسيط للمسرح يجعل من الممكن تقديم عدد أكبر من المشاهد على خلاف الاعداد المسرحى المعقد للاعمال الفنية » •

ومما يدلنا على حرص أتكنز البالغ على الاحتفاظ بروح العصر الاليزابيثى أنه استوحى موسيقى مسرحيات شكسبير التى قدمها من مصادر معاصرة له فى عصر الملكة اليزابيث • فقد استمد أتكنز لحنا متميزا للقصيدة الغنائية المشهورة فى مسرحية (تاجر البندقية) وهى (قل لى من أين واتاه هذا الخيال) من اللحن الذى وضعه ايرل اسكس تحت ظروف مأساوية فى الليلة التى سبقت تنفيذ الحكم باعدامه بناء على أوامر الملكة اليزابيث • فقد كان ايرل اسكس يتمتع بحظوة كبيرة لدى هذه الملكة وربما كان عشيقها غير انها ما لبثت ان سخطت عليه ، فزجت به فى السجن • وبالرغم من هذا فقد كانت طوال الوقت تنتظر منه أن يرد اليها خاتما كانت قد أعطته اياه فيما مضى أيام الحظوة ، ووعدته أن تهب لغوثه ونجدته فى وقت شدته وضيقه بمجرد ارساله الخاتم اليها • ولكن لسوء حظ ايرل اسكس اعترض أحد اعدائه طريق هذا الخاتم وحال بينه وبين الوصول الى يد الملكة • ويتضح لنا مما نشرته الاجبشيان ميل فى هذا الصدد أن الفرقة أغفلت تمثيل هذا المشهد •

ننتقل الآن الى ما أوردته الصحافة الانجليزية المحلية بشأن الموسم الثانى الذى قدمته الفرقة الانجليزية فى القاهرة • فى اعتقادى أن المستر باربر مدير أعمال الفرقة كان مبالغا حين أعلن — تؤيده الصحافة الانجليزية المحلية — أن موسم الفرقة الانجليزية كان أكثر نجاحا من الموسم المسرحى السابق • ورغم أن الموسم المسرحى الثانى كان أكثر تنوعا فهناك ما يدل على أن النظارة لم يقبلوا عليه بنفس الحماس الذى أقبلوا به على الموسم المسرحى الأول • ولعل هذا يرجع الى حد كبير الى ارتفاع أسعار التذاكر فى الموسم المسرحى الثانى • وكما هى الحال فى الموسم السابق طرأت تغييرات على ترتيب المسرحيات وأيامها كما وردت فى البرنامج المعلن • ومما زاد من ارتباك الفرقة أن المرض داهم المستر أتكنز بعضا من الوقت • ورغم الدعاية المكثفة التى قامت بها الاجبشيان جازيت والاجبشيان ميل لموسم عام ١٩٢٨ ، فان هذه الدعاية لم تؤت ثمارها • وحتى نعطى القارىء فكرة عن هذه الدعاية نقول ان الصحافة المحلية الأجنبية ذكرت أن مستر أتكنز قضى عدة شهور فى الاعداد لهذا الموسم وأنه اختار عشرين ممثلا

وممثلة من مختلف المسارح فى لندن حتى يحقق الموسم نجاحا باهرا • وقالت الجازيت نقلا عن باربر فى ٢٢ اكتوبر ١٩٢٨ : « انه لم يسبق رؤية فرقة من الدرجة الأولى خارج مسرح وست اند أفضل من هذه الفرقة ، وأن القاهرة والاسكندرية ستشهدان التمثيل الانجليزى فى أحسن مستوى من الاداء هذا العام » • وأعلنت الجازيت بتاريخ ٢٤ أكتوبر ١٩٢٨أن الفرقة أحضرت معها الى مصر أزياء جديدة ومزيدا من معدات الاضاءة • ونوه مصمم الفرقة المستر هاين بالستائر الجميلة التى سوف تستخدمها الفرقة فى اخراج مسرحية « هنرى الرابع » • وهى ستائر يعتمد تصميمها على لوحات من العصر الاليزابيثى موجودة فى متحفى فيكتوريا وألبرت • وتشكلت الفرقة الجديدة من مستر اتكنز ــ مس ستيلا اربنينا (بارونة ميندروف) ــ مستر دنكان يارو ــ مستر برمبر ويلز ــ مس مارى هون ــ مستر بيتر مادجويك ــ مس مارجرت ليستر ــ مستر فيليب ثورنلى ــ مس نانسى كونستام ــ مستر باتريك أوير ــ مس رينا تريكل ــ مستر برونو برذاب ــ مس فيرا درافين ــ مستر آرثر بيرن ــ مستر سيسيل تروانس ــ مستر كليمنت هاملين ــ مستر جون بالفرى ــ مستر ريتشارد سوذرن ــ مستر كامبل لوجان •

ونشرت الجازيت بتاريخ ٢ نوفمبر ١٩٢٨ مقالا عن الممثلين والممثلات الذين اشتركوا فى تقديم مسرحية « كما تهوى » جاء فيه أننا لا نجد ممثلة واحدة أو ممثلا واحدا يسيطر بنجوميته على المسرحية • وتضرب لنا الجازيت أمثلة على تنوع الأدوار التى يلعبها ممثلو الفرقة الانجليزية الجديدة فاسم المستر برمبر ويلز اقترن فى لندن بالدراما الذهنية والنفسية ، ولكنه فى هذه المسرحية ارتضى عن طيب خاطر أن يلعب دورا ثانويا هو دور الراعى كورين واستطاع باتقانه ان يجعل من هذا الدور دورا لا ينسى • كما أظهر موريس فاركهارسون مقدرة على التلون والتكيف مع أدوار متباينة • وتكيل هذه الصحيفة المديح لكل ممثلى المسرحية وممثلاتها وبالأخص على الممثلة التى اضطلعت بدور روزالند وتشير الجازيت الى ان مستر اتكنز غير فى هذا الموسم من أسلوب اخراجه ، فزين خشبة المسرح بالمشاهد المتنوعة الخلابة بدلا من المشاهد البسيطة التى أظهرها فى الموسم السابق • ويرى الجازيت أنه كان حريا بأتكنز أن يقدم المسرحية بخلفياتها التاريخية البسيطة بالصورة التى قدمها عليها فى الموسم الأول • وقابل بعض قراء الجازيت هذا التقريظ المفرط لقدرات الفرقة بشىء من الريبة والتشكك فقد ذهب فيليب فرانسيس الى أن مثل هذا المديح غير النقدى وغير المتحفظ من شأنه أن يخدع البسطاء من النظارة ولكنه قمين بأن يضع بذرة من الشك فى عقول المتمرسين على ارتياد المسارح • وألقى قارىء آخر (ك • د) لنفس الصحيفة باللائمة على أتكنز لاعداده المسرحى الناقص الذى اضطره الى الاعتماد على بعض العناصر المحلية النسائية الموهوبة • فقد اعتمد اتكنز على سيدتين أجنبيتين مقيمتين فى مصر فى تقديم العرض الافتتاحى لتمثيل « كما تهوى » • ورغم أن ك•د

أثنى على كلتا السيدتين لنجاحهما فى أداء دوريهما ومعاونتهما الصادقة النبيلة للفرقة ، فان الرأى عنده أن اشتراكهما فى التمثيل أدى الى الهبوط بالمسرحية من مستوى الاحتراف الراقى الذى يتوقعه النظارة الى مستوى الهواية . ولكن الصحافة المصرية ــ كما سبق أن رأينا ــ أظهرت تحمسا للموسم الثانى لا يقل عن تحمسها للموسم الأول . ونقلت الجازيت عن جريدة السياسة اليومية المعروفة بعض مقتطفات نشرتها هذه الصحيفة المصرية جاء فيها أن عدد النظارة المصريين الذين شاهدوا عروض الموسم المسرحى الثانى كان ضخما للغاية ، حتى ان مستر أتكنز اعتبره دليلا على رقى المستوى الثقافى بين صفوف المصريين المتعلمين .

فرقة أتكنز على صفحات الاجبشيان ميل :

نشر ج . كراير بتاريخ ١٠ نوفمبر ١٩٢٧ مقالا فى الاجبشيان ميل بعنوان « شكسبير ومصر » يتضمن لمسة سخرية خفيفة بالنظارة المصريين ، الأمر الذى تسبب فى استياء بعض المصرين فعبروا عن هذا الاستياء فى الصحافة المصرية . فقد قال كراير ان شكسبير لم يكن يتصور فى يوم من الأيام أن يكون جمهوره من بين لابسى الطرابيش والعمائم أو من السيدات المحجبات اللاتى تحدقن من وراء المشربيات ، وأضاف كراير أن أعجاب المصريين بشكسبير يرجع الى أسباب عاطفية محضة دون فهم المشكلات الفكرية العميقة التى يجسدها فن شكسبير الدرامى . ويتحدث عن الكوميديات الأربع (الليلة الثانية عشر ــ تاجر البندقية ــ دقة بدقة ــ ترويض الشرسة) ــ التى قدمتها الفرقة الانجليزية فى القاهرة ومدى استجابة النظارة لها . والرأى عنده أن تاجر البندقية هى أكثر الكوميديات شيوعا بين المصريين ، رغم أن الفكاهة الانجليزية بوجه عام لا تروق لهم أو تستقيم مع أذواقهم : ويرد كراير شيوع تاجر البندقية فى مصر الى أن شخصيات هذه المسرحية موجودون فى القاهرة تماما كما كانوا موجودين فى العصر الاليزابيثى . يقول كراير فى هذا الصدد : « أليس فى مصر من يغشون مجالس الأنس أو مهرجون أو مرابون أو محامون أو موظفون ظالمون أو شباب مسرف لاه كما كانت الحال فى انجلترا فى عهد الملكة اليزابيث ؟ ان أمثال شيلوك موجودون فى حى الموسكى ، وأمثال لونسيلوت جوبوت فى الميادين ، والسير توبيس فى جروبى ، وثمة شىء فى معالجة شكسبير لشخصياته المفرطة فى الغرابة يظهر قربها من نفوسنا . غير أنه من العسير على بلد يحجب الخمار نساءه ويقضى على الحرية الاجتماعية تماما أن يفهم معنى فروسية البلاط الرومانسية . ويتحفظ كراير فى نقده لوضع المرأة المصرية فيسترسل قائلا : ــ « الا أن التشاؤم لا يجدى حتى هنا » فأكثر من سيدة مصرية تحتل الآن مكانة كمصلحة اجتماعية . وقد لا يمر وقت طويل قبل أن يكون لبورشيا وأوليفيا مثيلات . » ويدلل كراير على قرب « تاجر

البندقية » من نفوس المصريين بقوله ان هذه المسرحية تتضمن من الحيل المشوقة ما يجعلها شبيهة بحكايات الف ليلة وليلة · كما أن مشهد المحاكمة بما فيه من مراوغات قمين بأن يحدث فى بلاط هارون الشيد ·

ليس من شك فى أن الأسباب التى يسوقها كراير للتدليل على شعبية « تاجر البندقية » بين المصريين صحيحة · فضلا عن أنهم يرون أن اليهودى يجمع بين الشح والاستغلال · ومن ثم فانهم لا يرون أية غرابة فى تصوير شكسبير لشخصية شيلوك على هذا النحو · ولست أعتقد أنهم يتنبهون الى أن شكسبير يدافع عنه فى بعض مواضع المسرحية · غير أنى أرى أن هناك ما يدل على أن « ترويض الشرسة » كانت تنافس « تاجر البندقية » فى شعبيتها · وأعتقد أن زعم كراير بوجود صلة قربى بين الفكاهة الشكسبيرية والفكاهة الشرقية ضرب من السخف · فشتان الخلاف بين مزاج المصريين ومزاج الانجليز · صحيح أن موضوع « ترويض الشرسة » أثار اهتمام المصريين الفطرى ، فموضوعها أشد ما يكون اتصالا بالمألوف فى حياتهم · ولكنهم لم يستطيعوا الاستمتاع بها قبل أن يشاهدوها ممصرة ·

والرأى عندى أن كراير حالفه التوفيق فى تحليله أسباب شعبية « عطيل » فى مصر أكثر من توفيقه فى تحليل أسباب اعجاب المصرين بـ « هاملت » يقول كراير فى هذا الصدد : « يزعم المصريون أنهم يحملون اعجابا شديدا بمآسى شكسبير ، ولا سيما (عطيل) ··· فمسرحية عطيل ربما هى أكثر مسرحيات شكسبير تركيزا · فللوهلة الأولى قد يبدو أن للزواج المختلط احتمالات تكاد أن تكون خطيرة اذا تم فى مكان التقاء يشمل مختلف الجنسيات مثل القاهرة · ولكن تأمل الأمر للحظة واحدة كفيل باقناعنا بخطل وجهة النظر هذه · فالمغربى ليس فقط نبيلا ذا شخصية ساذجة نوعا ما · بل اذا تغافلنا سخرية أعدائه من لون بشرته السوداء ، فاننا نرى فى شخصية عطيل تعبيرا عن الغيرة الموجودة فى كل البشر · ولا نرى أية تفريعات جانبية تتمثل فى اعطائنا درسا أخلاقيا عن مشكلة البيض والسود · » وانى أتفق مع كراير فيما يذهب اليه ولكنى فقط أعترض على استخدامه لكلمة « يزعم » · فاهتمام المصريين بشكسبير حقيقى وليس زعماً ، رغم أنهم فهموه على طريقتهم الخاصة ، وعلى نحو يخالف الأصل فى كثير من المواضع ·

ويحلل كراير اعجاب المصريين بـ « هاملت » فيقول عن أسبابه : « يذهب أغلبية النقاد الى وجود هاملت داخل كل منا ، فهل هناك هاملت مصرى اذن ؟ ربما يكون هذا هو أهم الاسئلة التى طرحت خلال هذا الموسم · لقد استطاع

مستر كولين كيث جو نستون أن يظهر شباب هاملت ـ ذلك البالغ الاليزابيثي ـ بتمثيله الرائع على نحو جلى وهو يرتدى بنطلونه القصير الضيق المزموم تحت الركبة • هذا الشاب لا تؤرقه الاشباح وسوء الحال فى الدانمارك بقدر ما يؤرقه التحرر المخيف الذى جاء نتيجة عصر النهضة فى انجلترا بما صاحبه من قضاء على الاقطاع ، والاعتقاد بكروية الارض وزلزلة سلطة البابا وظهور النظام الفلكى الكوبرنيكى • ألا يمكن أن يكون الوقت الراهن هو عصر النهضة فى مصر بكل ما فيه من المشكلات السياسية التى يواجهها الشباب المصرى ومن اليقظة التعليمية وثورة المرأة المصرية على الحجاب ونظام الحريم وآراء الدكتور طه حسين والشيخ عبد الرازق التى تمثل بوادر الاصلاح الاسلامى أقول ألا يمكن أن نجد فى الشباب المصرى واحدا يشعر بما شعر هاملت وهو يمشى على خشبة المسرح فيرى ما كان خافيا ـ يرى عمر الزمن وجسده وهيئته وما يمارسه من ضغوط • » وفى اعتقادى أنه كان هناك بالطبع وخاصة فى العقد الثالث من القرن الحالى بين المتعلمين المصريين من تؤرقه تلك المشكلات • ولكن شعبية هاملت بين المصريين تجلت منذ بواكير المسرح المصرى • فاذا كان المصريون المتعلمون رأوا فى هاملت بشيرا لعصر النهضة الذى يرومونه فى بلادهم ، فان عامة الناس أظهروا عطفهم عليه لأنه اتبع تقليدا راسخا بينهم فأخذ بالثأر من قاتل أبيه •

ويقول ج • كراير فى مقاله عن هاملت المنشور فى الاجبشيان ميل بتاريخ ١٠ نوفمبر ١٩٢٧ (ص ٥) ان اخراج أتكنز لهذه المسرحية على المنوال الاليزابيثى كان بديعا وأن دار الأوبرا اكتظت بالحاضرين ومن بينهم كثير من المصريين • ويصف كراير ملابس المسرحية بأنها متلألئة وتبعث على الاهتمام البالغ ، يزيد من لمعانها أن منظر الستار فى خلفية المسرح أشد ما يكون فى بساطته • ويرى هذا الناقد ان الملابس لها أهميتها فى المسرح لأننا لا نرتاد المسارح بغية التحليل والتأمل فنحن يمكننا الاستغراق فى التحليل والتأمل فى بيوتنا على نحو أفضل • ولكننا نذهب الى المسارح بغية الحصول على الاثارة وامتاع البصر • ويذكر لنا هذا الناقد ـ كنموذج على اتقان التمثيل ـ مناجاة الملك كلوديوس الغادر قبل أن يركع على الأرض ليصلى • ويروق لكراير فى هذا الدور الذى لعبه ويلفرد والتر أنه أداه بقوة مع شىء من الوقار ، وأن هذا الممثل غلف دوره بغلالة رقيقة من القرصنة • وهذا ما يتميز به ويلفروالتر عن الممثلين الذين سبقوه فى أداء هذا الدور • ويؤكد كراير أن مستر ملتون ـ الذى لعب دور هاملت ـ لم يبدع فى القائه وأسلوبه فى التمثيل فحسب ولكن وجهه أشبه ما يكون بوجه هاملت • ورغم أن كراير يشيد باداء ملتون أيما اشادة فانه يأخذ عليه تفسيره لشخصية هاملت وتصويره على أنه هستيرى فى ضحكه

ومرحه ومزاحه ، فضلا عن أن الاعياء يدب أبدا فى أوصاله • ويرى كراير أن مثل هذا التفسير غير صحيح فهملت ليس ملتاثا يستغرق فى مرح هستيرى بل انه يفيض بالقوة والحيوية ويملك القدرة على السيطرة على عواطفه • ويعتقد كراير أن تمتعه بالسيطرة على عواطفه من شأنه أن يزيد المسرحية ثراء كما يزيد من حدة ما يعتور هاملت من صراع داخلى ، وهذا بدوره يزيد من صعوبة فهمنا لشخصيته • ويختتم كراير مقاله عن هاملت بتقريظ مس ناى على تمثيل دور أوفيليا وخاصة فى المشهد الذى أصيب فيه بالجنون •

يقول ج • كراير فى الاجبشيان ميل بتاريخ ١٥ نوفمبر ١٩٢٧ بصدد تمثيل مسرحية « عطيل » ان المستر أتكنز أدى دور ياجو على نحو يحتمل التفسير والتأويل كما أن والتر ولفريد لعب دور عطيل بطريقة مفعمة بالحياة • ولكن كراير لا يرى أن شكسبير أراد بمسرحيته أن يرسم هاتين الشخصيتين بهذه الصورة • ويذهب كراير الى أن سمنة أتكنز الذى لعب دور ياجو ونحافة والتر الذى مثل دور عطيل يتعارضان مع الصورة التى رسمها شكسبير لهما • ويعتقد أن هناك شيئا طفوليا ساذجا وبريئا فى شخصية عطيل ، وأن هذا ما لم يستطع والتر بتشدده وحسه المرهف أن يبرزه فى أدائه لهذا الدور • ويضيف هذا الناقد الى ذلك قوله ان بعض العبارات التى فاه بها ياجو قد تنم عن ضميره القلق وغير المستريح فى حين أن أتكنز صور هذه العبارات على أنها دليل على قدرته على اقتراف الشر بأعصاب هادئة • ويعيب كراير على أداء دور عطيل أنه يتصرف فى كثير من الأحيان كالانسان الذى يمشى أثناء نومه ، مثل حالته وهو يدخل حجرة نوم ديدمونة ينوى القضاء عليها • فهذا المشهد فى رأيه أقرب الى المشى أثناء النوم منه الى تصوير قاتل مختل العقل • وهذه الهنات لا تعنى الكثير فى نظر ناقدنا الذى يحمل كل الاعجاب لبراعة الفرقة فى تمثيل المسرحية وخاصة مس مارى ناى التى مثلت دور ديدمونة •

وتناول كراير تمثيل الفرقة الانجليزية لمسرحية « تاجر البندقية » فى مقال نشره فى الاجبشيان ميل بتاريخ ١٧ نوفمبر ١٩٢٧ • بدأ هذا الناقد مقاله بقوله ان مسرحية ماكبث تجعل المرء يفكر فى الدم المراق وعطيل فى الليل الحالك السواد وحلم ليلة صيف فى أشعة القمر فى حين أن تاجر البندقية تجعل الانسان يفكر فى الموسيقى • ويرى هذا الناقد أن كثيرا من أجزاء تاجر البندقية تنساب فى رقة ورشاقة وسحر مثل احدى سوناتات موزارت • ويذكر كرير أنه واضحا من اخراج المسرحية أن بورشيا وليس شيلوك هى الشخصية الرئيسية فى المسرحية ، وأن هذا هو المفروض أن يكون • ويستدل ناقدنا على ذلك بالفصل الخامس والأخير • ففيه تجلت لنا

بورشيا بكل ما أضفاه عليها مؤلفها من جميل الخصـــال فى حين أن شـيلوك ــ اذا قورن بها ــ لا يعدو أن يكون مجرد شخصية يصيبها الاحباط والاخفاق . ويمتدح كراير مستر ملتون لمهارته فى أداء دور شـــيلوك فقد اســـتطاع هذا الممثل أن يعالج بطريقة طبيعية ذلك المشـــهد غير المعقول الذى اقترح فيه شيلوك أن يوقع انطونيو على صك يتعهد باعطائه رطلا من لحم جسده اذا عجز عن الوفاء بما عليه من دين . وليس لدى ناقدنا أية شـــكوى من مسرحية « تاجر البندقية » غير أن لورنزو كان يتكلم فى مشـــهد الحديقة بصـــوت عال . ويعبر كراير عن أسفه لأن الفرقة استبعدت من المسرحية الأغنية التى تقول : « قل من أين واتاه هذا الخيال ؟ » كما يعبر عن أمله فى أن تدخلها الفرقة فى عروضها القادمة ، اذ أن الجميع ينتظرون سماعها بلهفة واشتياق .

وفى مقاله عن « ترويض الشرسة » المنشـور فى الاجبشيان ميل بتاريخ ٢٤ نوفمبر ١٩٢٧ يذهب كراير الى أن شكسبير لا يهدف من وراء هذه المسرحية غير الضحك والهزل . ومن ثم فليس هناك ما يبرر غضب أنصار تحرر المرأة منه أو اتهام كاترين بخيانة بنات جنســـها . ويقول كراير انه بالرغم من أن طبيعة مس ناى لم تجبل على العنف وأنها أبعد مـا تكون عن الشراســة فقد استطاعت أن تلعب دور الشرسة بنجاح فائق . فضـــلا عن أنه يمتدح لا ثبورى فى أداء دور ستميو وملتون فى أداء دور جريميو .

وفى مقاله عن « دقة بدقة » المنشــور فى الاجبشيان ميل بتاريخ ٢١ نوفمبر ١٩٢٧ ينصح كراير النظارة بمشاهدة هذه المسرحية لأنها تدور حول مشكلة ، الأمر الذى يبعث على الاهتمام . وفى رأيه أن قراءة هذه المســرحية مخيبة للآمال فى حين أن مشاهدتها متعة بالرغم من أنها تعالج موضوعا غير بهيج وتتضمن ملاحظات تقطر مرارة ، وبالرغم أيضـــا من أن حبكتها مفتعلة وأن خاتمتها تنتهى بطريقة آلية وميكانيكية .

وقبل أن نعرض ما كتبته الاجبشيان ميل بشـأن العروض الشكسبيرية التى قدمتها الفرقة الانجليزية فى الموســم الثانى عام ١٩٢٨ يجدر بنا أن نذكر أن روبرت أتكنز نشــر مقالا عن شكسبير فى الاجبشيان ميل بتاريخ ١ نوفمبر ١٩٢٧ سنورد ترجمة له فى التذييل الملحق بهذا الكتاب .

كتب روكيورو مقالا فى الاجبشيان ميل بتاريخ ١ نوفمبر ١٩٢٨ (ص ٥) يقول فيه ان الدهشـــــة أصـــابته لأنه وجد أن بعض المقاعد فى دار الأوبرا الملكية ظلت خالية عند تمثيل « كما تشاء » بالرغم من أن المســـتر أتكنز أجاد

فى اخراجه المسرحى اكثر من العام المنصـــرم • ويضيف روكيورو الى ذلك قوله ان الدارســين المتخصصين قد لا يعتبرون هذه المسرحية من أفضــل ما سطره يراع شكسبير • ولكن هذا فى نظره لا يبرر خلو بعض المقاعد من النظارة لأنها مسرحية تروق للشخص العادى الذى يرتاد المسارح من ناحية ولأن الفرقة مثلتها بنجاح فائق من ناحية أخرى • ويقول روكيورو ان الممثلة ستلا أربينينا التى مثلت دور روزاليند اســتطاعت أن تنتزع اعجاب الجمهور بتمثيلها الواقعى والطبيعى ، كما استطاعت أن تعيد الى المسرح نكهة المســرح الاليزابيثى وتبعث القوة فى لغة هذا المسرح مما يجعل المسرحية تتدفق بالحياة حتى بالنسبة الى المشاهد الحديث• وبالرغم من أن شخصية أرلندو قد تبدو غير واقعية بعض الشىء فى نظر المشاهد اليوم بسبب ما يشوبها من رومانســية رعوية فقد استطاع ممثلها برونو بارنبى أن يجعل منها شيئا ينبض بالحياة ، وبفضل التمثيل المتقن تحول الغزل الرومانسى الذى يبدو مضــحكا فى عين المشــاهد الحديث الى شىء شــيق مفعم بروح الفكاهة والدعابة • ويمتدح روكيورو أعضاء الفرقة وبالأخص نانسى كونستام (التى لعبت دور سيليا) ودنكان يارو (الذى لعب دور تاتشستون) • وريتشارد سوزرن (الذى لعب دور جاك) لأنهم تضافروا جميعا فى انجاح المسرحية بشكل عظيم • ويثنى روكيورو على أتكنز لتوفره على دراســة أبيات المســرحية فهو لم ينجح فى الاحتفاظ بايقاع هذه الأبيات فحسب ولكنه نجح فى ابراز أثرها أيضــا ، الأمر الذى جعل من هذه المسرحية الرعوية شيئا حيا ، يساعده فى ذلك جمال الملابس والذكاء فى اعداد الديكور • وهذا ما دعا روكيورو الى أن يقول ان أتكنز نجح فى نقل روح شكسبير ولم يكتف بنقل كلماته •

يبدأ روكيورو مقاله عن « الملك لير » المنشور فى الاجبشيان ميل بتاريخ ٥ نوفمبر ١٩٢٨ (ص ٥) بقوله انه لا يمكننا أن ننفعل انفعالا كاملا بالخاصية المأســاوية فى هذه المســرحية اذا لم نشاهدها على خشبة المســرح • ويحدثنا روكيورو عن الجو القاتم للمســـرحية فيقول أن أشــخاصها يجيئون ويغدون على وهج المشاعل الساطع وومضات المصــابيح التى تلمع أحيانا وتخبو أحيانا أخرى ، وضوء البرق الأزرق • وبالرغم من اعجاب روكيورو بتمثيل فرقة أتكنز لهذه المسرحية فانه يعيب على أن اخراج بعض المناظر فيها يعجز عن تصــوير جو المسرحية • فضلا عن أنه يعيب على الملابس أنها براقة أحيانا وعلى أن الاضاءة تبدو بهيجة أحيانا أخرى ، الأمر الذى لا يتفق مع جو المسرجية الشديد الظلمة والقتامة • ولكن روكيورو يمتدح المشــاهد التى استطاعت أن تصــور بصدق جو المسرحية ومن بينها تلك المشاهد الخاصة بقلعة الدوق أفجلوستر وكذلك بيت المزرعة حيث قام جلوستر بايواء الملك الذى هرب من قســوة ابنتيه جونريل وريجان عليه حتى يقيه من ضراوة العاصفة ويذهب روكيورو الى أن

الاضاءة التى استخدمتها الفرقة فى هذه المشـــاهد تتناسب تماما مع جـــو المسرحية • ويرى روكيورو أن أتكنز لعب دور الملك بنجاح لا نظير له وأنه استطاع ببصيرته النافذة ان يصور لنا الثنائية فى شـــخصية الملك فيظهره بمظهر القوة والعنفوان اللذين بدءا يضمحلان نتيجة تقدمه فى العمر واشتداد وطأة السنين عليه • ولكن روكيورو يأخذ على أتكنز أنه اظهر الملك بمظهـر القوة والبأس أكثر مما اهتم بتصـــوير أثر الوهن المسن على عقله المتاث • ويتناول هذا الناقد المشـــهد الذى نرى فيـه لير فى غضـبه المحموم يواجـه العاصفة التى لا تبقى ولا تذر فيقول ان أتكنز برع فى ادائه • ولكنه يرى أن الاضاءة المأساوية التقليدية كانت فى نظره ـ قمينة بتصوير هذا المشهد على نحو افضــــل • وذلك لأن الضـــوء الأبيض الذى اســـتخدمه آتكنز أفلح فى الفصــــل بين الجماعة المحيطة بالملك (ومعهم المهرج) الواحد منهم عن الآخر وابرازه على خلفية من الظلام المحيط به • ولكن الضـوء الأبيض فى اعتقاد ناقدنا عجز عن اعطاء الانطباع بوجـود عاصفة عاتية هوجاء • ويشــــيد روكيورو بالذات بالمنظر الذى نرى فيه الملك لير وهـو يصحو من لوثته ليجد نفســـه فى خيمة ابنته الوفية كورديليا • وكذلك المشـــهد الأخير الذى يبلغ ذروة التأثير فى بساطة متناهية حيث يحمل الملك لير جثة كورديليا بين ذراعيه • وينتقل روكيورو الى الحديث عن بقية أدوار المســـرحية فيمتدح مارجرت ليستر (التى لعبت دور جونريل) واستيلا أربنينا (التى لعبت دور ريجان) ومارى هون (التى لعبت دور كورديليا) وسيسيل ترونسـر (الذى لعب دور ادموند) ودنكان يارو (الذى لعب دور ادجار) وبيتر مادجويك (الذى لعب دور المهرج) وآرثر بيرن (الذى لعب دور كنت) وباتريك أدير (الذى لعب دور أوزوالد) وبرمبرويلز (الذى لعب دور جلوستر) •

يقول روكيورو فى مقاله عن يوليوس قيصـر المنشـور فى الاجبشـيان ميل بتاريخ ٧ نوفمبر ١٩٢٨ ان الفرقة الانجليزية قدمت عرضين لهذه المسرحية كان الاقبال عليهما مذهلا • ولشدة الزحام لم يستطع جميع الراغبين فى حضور المسرحية مشاهدتها ، الأمر الذى دعا الفرقة الى التفكير فى تقديم عرض ماتينيه اضـــافى • وكان الســـواد الأعظم من النظارة يتكون من المصـريين • فقد امتنع عن حضورها الكثير من الانجليز الذين أصابهم الملل لكثرة شـروحهم لها عند تدريســها فى حجرات الدراسة بالمدارس المصرية •

ونشــرت جريدة الاجبشيان ميل مقالين عن « أنطونيوس وكليوباتره » بتاريخ ١٠ و ١٦ نوفمبر ١٩٢٨ • ونحن نقرأ فى المقال الأول الذى نشـر قبل عرض هذه المســرحية بهدف تعريف القارىء بها ان كثيرا من الناس يعتبرون

هذه الدراما الرومانسية ابدع وأدق ما كتبه شكسبير · وتصف الاجبشيان ميل اسلوب اتكنز المزمع فى اخراجها بأنه ليس بسيطا ولكنه جميل كما تصف الملابس الكلاسيكية الخاصة بالمسرحية بانها بديعة وبانها ستكون متعة للناظرين · وفى راى هذه الصحيفة أن شكسبير عندما رسم شخصية كليوباترة كان فى ذهنه جمال مارى فيتون (فى بلاط الملكة اليزابيث) التى أحبهـا وهام بها وتصف الصحيفة دور كليوباترة بأنه ابدع دور للمرأة فى الادب المسرحى كله · ويظهر أتكنز ليلعب فى هذه المسرحية دور مارك أنطونيوس لاول مرة · ويتناول المقال الثانى تمثيل « أنطونيوس وكليوباترة » فيمتدح روبرت اتكنز فى أدائه لدور مارك انتونى وستيلا أربنينا فى دور كليوباترة ويرى أن تفسيرها لهذه الدور كان مثاليا وأنها كادت أن تصل الى حد الكمال فى أدائها للفصلين الأول والثانى · ويرى كاتب المقال ان العيب الذى يشوب عرض أية مسرحية لأول مرة أنها تميل عادة نحو التطويل وهذا ما وقعت فيه ستيلا اربنينا فى الفصل الثالث حيث كان صوتها خفيضا اكثر مما ينبغى وايقاع تمثيلها بطيئا اكثر مما ينبغى وتنبه الاجبشيان ميل الى ان ايقاع العروض اللاحقة سيكون أسرع · ويعرض هذا المقال لبقية الأدوار فيمتدح دنكان يارو فى دور « قيصر » وآرثر بيرن فى دور « اينوباربوس » ومارجرت ليستر فى دور « شارميان » ونانسى كونستام فى دور « ايراس » وبرمبر ويلز فى دور « ليبدوس » ·

وتتناول صحيفة الاجبشيان ميل مسرحية « هاملت » بتاريخ ٢١ نوفمبر ١٩٢٨ بقولها ان الجمهور أقبل على عرض الماتينيه لهذه المسرحية أكثر مما أقبل على الحفل المسائى اذ كان هناك كثير من المقاعد الشاغرة فى الحفل المسائى · تقول الصحيفة ان هذا الوضع مؤسف لأن الفرقة أجادت فى تمثيلها فى الحفل المسائى · وتمتدح الصحيفة أداء دنكان يارو لدور هاملت فى الجزئين الأول والثانى ولكنها تضيف أنه أظهر قدرا ضئيلا من التردد فى أدائه للجزء الثالث · وتمتدح الصحيفة آرثر برن (الذى لعب دور كلوديوس) وبرمبرويلز (الذى لعب دور بولونيوس) وبرونو بارنابى (الذى لعب دور لايرتس) وموريس فاركهارسون (الذى لعب دور هوراشيو) وبيتر مادجويك (الذى لعب دور روزنكراتز) وباتريك أدير (الذى لعب دور جيلدنسترن) وستيلا أربنيينا (التى لعبت دور جرترود) ومارى هون (التى لعبت دور أوفيليا) وفيليب ثورنلى (الذى لعب دور حفار القبور الأول) وكليمنت هاملين (الذى لعب دور حفار القبور الثانى) ·

فرقة أتكنز على صفحات مجلة اسفنكس :

تقول مجلة اسفنكس بتاريخ ٨ أكتوبر ١٩٢٧ (ص ٩) ان مصر لم تشهد

من قبل قدوم ممثلين بريطانيين محترفين على هذا المستوى الراقى ، كما أنها لم تشهد من قبل تمثيل أعمال شكسبير المسرحية على يد فرقة انجليزية • وتذهب اسفنكس بتاريخ ٩ يولية ١٩٢٧ (ص ٧) الى أن موسم الفرقة الانجليزية فى القاهرة سيكون مغايرا لمواسم الفرق الأجنبية السابقة التى قدمت عروضا مسرحية عادية لا تستحق أن تحصل من أجلها على ما حصلت عليه من مساعدة مادية من الدولة • وتوقعت المجلة للعروض الشكسبيرية التى سوف تقدمها الفرقة الانجليزية نجاحا باهرا من الناحيتين المادية والأدبية • وفى رأيها أن هذه الفرقة ليست بحاجة الى احضار عدد من الممثلين والممثلات أكبر مما تحتاجه الأدوار الرئيسية حيث أنه يمكنها الاعتماد فى الأدوار الثانوية على مجهودات الهواة المحليين من أعضاء جمعية هواة المسرح والموسيقى فى القاهرة • » وتقترح مجلة اسفنكس بتاريخ ٢٢ أكتوبر ١٩٢٧ (ص ٢٤) على المسئولين عن التعليم والاعلام فى مصر انشاء محطات للبث الاذاعى المحلى ثم تزويد المدارس المصرية بأجهزة استقبال يمكن وصل خشبة المسرح بها • وبذلك يمكن لجميع الطلبة الاستماع الى العروض الشكسبيرية المبثوثة •

ونشرت الاسفنكس فى عددها الصادر فى ٢٩ أكتوبر ١٩٢٧ (ص ٩) نبذة عن مستر أتكنز وبعض أفراد فرقته اعتمدت عليها جميع الصحف الانجليزية المحلية والجرائد المصرية فى تعريف قرائها بالفرقة الانجليزية القادمة • وقد سبق لنا أن عرضنا لمعظم ما جاء فى هذه النبذة • ولعل الجديد الذى لم نشر اليه من قبل أن الممثلة مارى ناى تحدت التقاليد المسرحية حين لعبت دور أوفيليا أمام ارنست ملتون فى دور هاملت ، وظهرت فى مشهد الجنون وهى ترتدى ملابس الحداد على موت أبيها بولونيوس • فقد كان المخرجون السابقون يرفضون ظهور أوفيليا بملابس الحداد • وتقول الممثلة الين تيرى فى هذا الشأن أنها كانت تود أن تظهر فى دور أوفيليا وهى متشحة بالسواد غير أن المخرج والممثل المعروف السير هنرى ارفنج اعترض على ذلك ورأى الاكتفاء بملابس الحداد التى كان هاملت نفسه يرتديها • ففى اعتقاده أن خشبة المسرح لا تتسع لأكثر من رداء أسود واحد فى مشهد جنون أوفيليا •

ونستدل من النبذة كذلك أن المستر هيوبرت هاين عمل كمصمم فى الأولدفيك لمدة أربعة أعوام أعد فيها مناظر وملابس كل الريبرتوار الشكسبيرى • فضلا عن أنه صمم المناظر والملابس لكثير من التراجيديات والكوميديات الكلاسيكية • وكانت تصميمات الدراما القديمة التى أعدها لجمعية الدراما الاغريقية فى لندن سببا فى ذيوع شهرته فى كل أنحاء أوروبا • وكذلك حصل الممثل ستانلى لاثبورى على شهرة طبقت الآفاق فذاع صيته فى

الولايات المتحدة واستراليا والمانيا ونيوزيلاند والنرويج وكندا . وتضيف النبذة أن أتكنز اكتشف الممثلة اديل ديكسون اثناء زيارته لواحد من المسارح « التجريبية » الصغيرة فى لندن ، وانها ظهرت فى عدة كوميديات حديثة . وتميز الممثل وليفرد والتر بموهبته فى الرسم واشتهر بقدرته على آداء الأدوار التراجيدية والكوميدية بنفس الكفاءة ليس فى مسرحيات شكسبير فحسب ولكن فى الأعمال الكلاسيكية لغيره من المؤلفين . والمعروف عنه أنه لعب دور عطيل فى أحد العروض فدعاه كلفه بالرسم الى تصميم ورسم المناظر التى تتطلبها المسرحية .

وقبل وصول الفرقة الانجليزية الى مصر أرسل مراسل الاسفنكس فى لندن مقالا نشرته هذه المجلة فى ٥ نوفمبر ١٩٢٧ . ويتضمن هذا المقال انطباع صاحبه عن الفرقة الانجليزية التى زارها أثناء قيامها بعمل بروفات هاملت على مسرح كنجزواى استعدادا لتقديمها فى مصر . ويعبر كاتب المقال عن شديد اعجابه بتمثيل الفرقة .ويخبرنا أنه التقى أثناء حضوره البروفات براضى بك الملحق المصرى فى المفوضية المصرية وبشاب يثير الاهتمام الشديد هو عبد الرحمن بك عزام . يقول كاتب المقال عن انطباعاته عن ارنست ملتون وجريس لارديس وأنتونى ايستريل ان الأول له ملامح ايطالية والثانية ذات جمال يونانى أما الثالث فقد بدا له مصريا قحا انحدر من وادى النيل .

ونشر مخرج الفرقة روبرت أتكنز مقالا فى الاسفنكس بتاريخ ٥ نوفمبر ١٩٢٧ (ص ١٠ ، ١١) بعنوان « الشاعر أو النجار : بعض الآراء فى اخراج مسرحيات شكسبير . » استهله بقوله ان معظم الناس يعرفون أن المسرح الانجليزى فى عهد شكسبير لم يكن يختلف كثيرا عن فناء اية حانة من حانات القرن السادس عشر . وكان المسرح الاليزابيثى خاليا من الستائر كما كان خاليا من المناظر كما نعرفها . وتتكون خشبته من ثلاثة اجزاء : مقدمة تمتد وسط مقاعد المتفرجين وبعدها جزء وسيط يحف بكل من جانبيه مدخل لدخول الممثلين . أما الجزء الثالث والأخير فكان يلى الجزء الوسيط ويمكن فصله عن بقية خشبة المسرح عن طريق ستارة . ويقول أتكنز ان أسدال هذه الستارة أو ازاحتها هى كل ما يملكه المسرح الاليزابيثى من قدرة على تغيير المناظر . وفوق الجزء الثالث والأخير من خشبة المسرح أى فوق أكثر جزء داخلى منه نجد فى العادة شرفة أشبه ما تكون بالبلكونة تستخدم فى تمثيل منظر روميو وجوليت أو المنظر الذى يسبق هروب جيسيكا فى « تاجر البندقية » أو المنظر الذى يلقى فيه مارك أنطونى خطابه فى « يوليوس قيصر » وكان العرض المسرحى غالبا ما يتم فى النهار . ولم تكن هناك مراعاة للدقة

التاريخية عند اختيار الملابس فقد كان الممثلون والممثلات يرتدون الملابس السائدة فى عصر الملكة اليزابث سواء كانت المسرحية تقع فى أيام الرومان أو فى القرون الوسطى ، ويقول أتكنز ان هذه البساطة فى الاخراج ساعدت على التركيز على شعر شكسبير كما ساعدت على استمرارية التمثيل دون أن تكون هناك فترات زمنية بين المشهد والآخر • وينتقل اتكنز الى أسلوب القرن التاسع عشر فى اخراج مسرحيات شكسبير فيعيب عليه أنه أولى الملابس والمناظر والديكور عناية فائقة فصرف بذلك الأنتباه عن روعة شعر شكسبير •

وكتبت الاسفنكس بتاريخ ١٩ نوفمبر ١٩٢٧ تعبر فيما يشبه المظاهرة السياسية عن فرحتها بنجاح الموسم الشكسبيرى الأول ولكنها تعبر كذلك عن ضيقها الشديد من الانجليز الذين تخلفوا عن حضور الحفلات •

وتقول مجلة اسفنكس بتاريخ ١٩ نوفمبر ١٩٢٧ ان اخراج هاملت فى مسرح الأوبرا بالقاهرة لا يعتبر نصرا فى حد ذاته فحسب بل هو نصر بالنسبة الى عروض هاملت على يد فرق أخرى • وتضيف المجلة أن هوبرت هايس استهدف التركيز على الشخصيات من وراء بساطة تصميماته • وساعدت هذه البساطة على ابراز ما فى المسرحية من القوة التى خلت منها بعض العروض الأخرى بسبب ما فى تصميماتها من تعقيد • وتخبرنا المجلة ان مستر أتكنز أخرج مسرحية هاملت فى ثلاثة أجزاء يشتمل الجزء الأول منها على الفصلين الأول والثانى من النص الشكسبيرى • ويشتمل الجزءان الآخران على الفصول الثالث والرابع والخامس • وتذهب سفنكس الى انه من المحتمل أنه لم يكن من المفروض عرض النص الكامل لمسرحية هاملت دفعة واحدة • فهذا النص الكامل (الذى يعتمد على الكوارتو الثانى والفوليو الأول) يستغرق خمس ساعات فى تمثيله • ومن ثم تحتم على فرقة أتكنز أن تقوم باختصاره • ولكن هذا الاختصار كان فى حدود اذ استغرق تمثيل المسرحية ما يقرب من أربع ساعات • وأسقط المخرج شخصية رينالدو من المسرحية دون أن يؤثر ذلك عليها • ولم يجد النظارة أية صعوبة فى تتبع سير أحداث المسرحية بسبب اجراء بعض الاختصارات عليها أو انتقالها من موقف الى آخر • ولكن مجلة سفنكس ترى أن الانتقال من مشاهد المنصة(*) المفجعة الى المشهد الذى أسرت فيه أوفيليا الى والدها بتصرفات هاملت الغريبة والشاذة معها لم يكن انتقالا مريحا أو طبيعيا • وتذهب هذه المجلة الى أن هذا الانتقال كان يمكن أن يصبح مقبولا لدى النظارة لو أن المخرج احتفظ بالاستراحة المعتادة التى تفصل بين الفصل الأول والفصل الثانى •

(*) المشاهد التى يظهر فيها الشبح لهاملت فى مطلع المسرحية .

وتعرض سفنكس لأدوار الممثلين والممثلات فتمتدح الممثل برترام مارش دان على حسن ادائه لدورى مارسـيلوس واللاعب الاول لما تتضمنه القاؤه من حماس وتأكيد وانفعال ترى المجلة انها الخصائص التى تميز بها الممثل الاليزابيثى المحترف · كما أنها تمتدح ستانلى لا ثبورى لحسن أدائه دور بولونيوس وخاصة الخطاب الذى ألقاه هذا المستشار الذى يفكر على نحـو ظاهره الحكمة وباطنه الغفلة فى حضرة الملك والملكة فى الفصـل الثانى ـ المنظر الثانى ، فضـلا عن حسن أدائه لدور حفار القبور الأول لما أظهره من دعابة متجهمة وعدم اهتمام بالموت · وامتدحت سـفنكس أيضـا وليفرد والتر لحسن أدائه لدور الملك الغاضب ، واوفيليا لتمثيل دورها بواقعية مؤثرة دون أدنى مبالغة · وتشـيد مجلة اسفنكس بوجه خاص بأداء ارنست ملتون لدور هاملت المعقد · وترد هذه المجلة الصراع الناشب فى نفسه الى ان هذا الأمير الرقيق الذى يتميز بشـدة جنوحه الى أعمال الفكر وجد نفســه فى عصر تسوده الهمجية والبربرية وانه يتعين عليه أن ينتقم من عمه قاتل أبيه · وبالرغم من رقته وشـدة جنوحه الى الفكر فلابد أن هاملت ورث عن أجداده جانبا من بطولتهم وصلابتهم التى جعلتهم يبلون بلاء حسنا فى ميدان الوغى · وظل هذا الجانب خافيا تحت مظاهر الرقة والنعومة والتهذيبحتى جاء وقت شدتهالتى كانتقمينة بابراز هذا الجانب الكامن فى شخصيته · ويستشعر القارىء ان مجلة سفنكس تلمح على استحياء بأن العيب فى تمثيل ملتون لدور هاملت يتلخص فى أنه ـ رغم كل براعته ومعرفته الفاحصة الدقيقة بالنص الشكسبيرى ـ لم يول هذا الجانب فى شخصية هاملت العناية الكافية ·

تتناول سفنكس أيضـا فى نفس العدد المشار اليه مسـرحية « الليلة الثانية عشرة » فتقول انه اذا كانت الفرقة الانجليزية قد نجحت فى تمثيل « هاملت » فانها أصابت نجاحا أكبر فى تمثيل « الليلة الثانية عشرة » واستطاع الممثلون الذين لم يحالفهم الحظ فى هاملت ـ بفضـل اعادة توزيعهم ـ أن يحققوا نجاحا ملحوظا فى « الليلة الثانية عشـرة » · وقام أتكنز بحذف بعض أجـزاء هذه المسرحية مثلما فعل فى سابقتها « هاملت » ، وقدم أتكنز الليلة الثانية عشرة » فى ثلاثة أجزاء اشـتمل الجزء الأول منها على الفصل الأول حتى المنظر الثالث من الفصل الثانى · ويبدأ الجزء الثانى بالمنظر الرابع من الفصـل الثانى وينتهى بالمنظر الأول من الفصل الرابع · ويشتمل الجزء الثالث على بقية المسرحية · وتعرب سفنكس عن أسفها لأن أتكنز لم يستخدم فى اخراجه الشـجرة التى اعتاد المخرجون استخدامها فى منظر مالفوليو فى الحديقة ، وخاصة لأن هذا أمر ميسـر يسهل تحقيقه فى مصـر · وتمتدح المجلة ما فى هذه المسرحية من فيض شعرى غامر وهجاء وكوميديا ورومانسية ودسائس وضحك يلوح عليه

ظل المأساة بين الحين والآخر وتعرض سفنكس لممثلين معروفين اشتهروا بأداء دور مالفوليو مثل بنسلى وأرفنج قبل أن تتوجه الى ويلفرد والتر بالتهنئة على حسن أدائه لهذا الدور • وتثنى مجلة سفنكس على أتكنز لأدائه الممتاز والأصيل لدور السير توبى ، وعلى أديل ديكسون لادائها دور أوليفيا الصعب • وتذهب المجلة الى أن الممثلة جريس ألارديس وجدت فى دور ماريا فرصة لاظهار الموهبة المناسبة لها أكثر مما وجدت فى دور الملكة جرترود فى مسرحية هاملت • وكذلك كان ايسترل أسعد حالا فى دور أورسينو عنه فى دور لايرتس • وتمتدح سفنكس ايضا مارى ناى فى أداء دورها ومستر لاثبورى فى دور ايجتشيك • فضلا عن أن سبيت أجاد تمثيل دور المهرج فست •

وتتناول مجلة سفنكس مسرحيتى « تاجر البندقية » و « دقة بدقة » فى عددها الصادر فى ٢٦ نوفمبر ١٩٢٧ (ص ١٣ ، ١٤) • تقول هذه المجلة فى معرض تناولها لـ « تاجر البندقية » ان المخرجين لهذه المسرحية درجوا على ابراز روعة المناظر التى تصور مدينة البندقية أيام أن كانت دوقية • وبالرغم من أن أتكنز أولى مناظر البندقية شيئا من العناية (مثل منظر هذه المدينة وهى تلوح عن بعد عبر البحيرة وواجهة بيت شيلوك وبعض المناظر الأخرى التى تصور ضوء القمر) ، فانه آثر أن يقدم مشهد المحاكمة فى بساطة قصوى حتى لا يفوت على المشاهد ما فى هذا الحدث من جوانب مأساوية قمينة بتحريك مشاعره • وكعادته أخرج أتكنز هذه المسرحية فى ثلاثة أجزاء يشتمل الجزء الأول منها على الفصل الأول حتى المنظر السادس من الفصل الثانى • ويبدأ الجزء الثانى بالمنظر السابع من الفصل الثانى وينتهى بالمنظر الخامس من الفصل الثالث • أما الجزء الثالث فيشتمل على الفصلين الرابع والخامس • ولم يحذف أتكنز من هذه المسرحية سوى أغنية « قل لى من أين تولد هذا الخيال • » وتذهب سفنكس الى أن مسرحية « تاجر البندقية » من أحب المسرحيات الى قلوب المخرجين حيث يختلط فيها الهزل بالرومانسية وبروعة العاطفة الغنائية • ويرجع السبب فى طغيان شخصية شيلوك على ما عداها من شخصيات المسرحية الى أن كبار الممثلين أمثال كين وماكلين وبوث وارفنج وترى اضطلعوا جميعا بتمثيل دور المرابى اليهودى • ولكنه يجدر بنا أن نذكر أن دور شيلوك فى المسرحية محدود بخلاف الدور الذى يلعبه هاملت مثلا • و « تاجر البندقية » تتكون فى واقع الأمر من عدة عناصر ، فهى خليط من تيمات مختلفة وقصص ، ومن الرومانسية الايطالية وحكايات القرون الوسطى بل ومن الحياة المعاصرة نفسها • ورغم ما قد يبدو على هذه العناصر المجتمعة من تباين ، فانها جميعا تندمج فى بوتقة واحدة • وتقع أحداث هذه المسرحية فى بلاد من صنع الخيال (تتمثل فى

البندقية) • ويتضح لنا مما تقدم ان الحبكة المسرحية الخاصة بشخصية شيلوك ليست سوى واحد من عناصر كثيرة مختلطة • ومن ثم فليس هناك ما يبرر التركيز عليها • أو يبرر طغيان هذه الشخصية على سائر شخصيات « تاجر البندقية » ، وخاصة لأنها بمثابة سحابة سوداء تمنعنا من رؤية الجوانب الأكثر اشراقا • ولكن هذه السحابة القاتمة تنقشع فى الفصل الأخير من المسرحية حيث يجتمع شمل الأحباء فى جو يسوده الأنس والمرح ويغمره ضوء القمر • وترى سفنكس أن اتكنز نجح فى وضع شيلوك فى حجمه الدرامى الصحيح • ومن ثم فانه أبرز شخصية بورشيا وجعلها تحتل ما تستحقه من مكانة عالية فى المسرحية • وساعد على هذا حسن أداء مارى ناى لدور بورشيا الذى تطلب منها الانتقال المذهل من حال الى حال : من الحزن الى الفرح ومن الانطلاق الى الجمود • كما ساعد على هذا أيضا براعة مس ألارديس فى دور نيرسا ومس ديكسون فى دور جيسيكا • وتمتدح سفنكس ولفريد ولتر لأدائه دور أنطونيو ، ولاثبورى لأدائه دور لونسيلوت وخاصة ذلك المشهد الذى نراه فيه مع جوبو العجوز• وتشير المجلة الى ان تصوير الرجل العجوز وهو يربت على شعره تقليد مسرحى قديم يرجع عهده الى تمثيل هذه المسرحية فى أيام شكسبير ، وترى هذه المجلة أن أتكنز أحسن صنعا بالاحتفاظ بهذا التقليد • ولعب كالى دور جوبو العجوز بجانب دور الدوق ، كما لعب مارش دان دورى الأمير المراكشى وتيوبال • وتضيف المجلة انه اذا كان دور مارش دان فى شخصية فابيان فى « الليلة الثانية عشرة لم يوفر له الفرصة الكامنة لاظهار مواهبه فانه فى « تاجر البندقية » استطاع أن ينتزع اعجاب النظارة به فى دوره كأمير مراكشى • ولعب ايوسترل دور بأسانيو باقتدار ولكن القاءه كان أحيانا أسرع مما ينبغى • وتقول سفنكس أن سبيت لم ينجح فى تمثيله لشخصية جراتيانو على نحو مقنع فى حين برع ملتون فى أداء دور شيلوك واثارة عطف النظارة عليه فى نهاية المسرحية حين توالت على رأسه الخطوب والنوازل • وكان السير هنرى ارفنج أول من مثل دور شيلوك على هذا النحو ، فجاء أتكنز بعده وسار على نفس الدرب •

تقول سفنكس ان الكثيرين اعتبروا تمثيل « دقة بدقة » تجربة مشكوك فى نجاحها لا يبرر تمثيلها سوى ندرة تقديمها على خشبة المسرح • ويرى البعض أن موضوعها فيه من الخشونة ولغتها من البساطة ما قد ينفر المشاهد الحديث منها • قال عنها كولريدج ان اجزاءها الكوميدية تدعو الى الاشمئزاز وأن أجزاءها التراجيدية تتصف بالفظاعة • فضلا عن انها تحط من شأن المرأة وتخبرنا سفنكس أنه بالرغم من هذا كله فقد دل تمثيل « دقة بدقة » فى دار الأوبرا

الملكية على أن جميع هذه الاعتراضات واهية • وتضيف هذه المجلة أن شكسبير كتب هذه المسرحية فى الفترة التى كتب فيها تراجيدياته العظيمة، وانه تربطها بهذه التراجيديات وشائج من القربى كما أنها تشبه هاملت شبها واضحا فى بعض السمات اللغوية المشتركة • ويرجع احد الأسباب فى ادراج هذه المسرحية تحت اسم كوميديا — رغم توفر بعض الجوانب المأساوية فيها — الى أن المصـــائب والخطوب لا تلحق بشخصياتها الرئيسية •

قدم أتكنز « دقة بدقة » فى ثلاثة أقسام يبدأ القسم الأول منها بالمنظر الثانى من الفصل الأول وينتهى بالمنظر الثانى من الفصل الثانى • ويشتمل القســـم الثانى على المنظر الثالث من الفصل الثانى حتى بعض من الفصل الرابع • أمام القسم الثالث فيشتمل على ما تبقى من المسرحية • وتقول سفنكس ان شكسبير الذى استمد موضوع مسرحيته ممن سبقوه أضاف اليها شخصية ماريان كما أنه زوج أنجلو من ماريان بخلاف القصة القديمة التى نجد فيها أنجلو يتغلب على ما تتحلى به ايزابيلا من فضيلة • ويعتبر كوليردج أن زواج أنجلو من ماريان شيء مقيت • قامت مس ديكسون بدور ماريان كما قامت مس ألارديس بدور السيدة أو فردون • ولعب ملتون دور أنجلو • وتضيف المجلة أنه بالرغم من الاعياء الذى بدا على الممثل مستر والتر فانه لعب دور الدوق ببراعة يساعده على ذلك ثراء صوته وتمكنه من الشخصية الشكسبيرية التى يمثلها • فضلا عن براعته فى القاء ما فى دوره من مناجيات • وتمتدح المجلة مستر لاثبورى لحسن أدائه لدور بومبى وترى أن أداء مستر ايوسترل لدور كلوديو (وخاصة منظر السجن) كان أفضل ما قام به هذا الممثل على الاطلاق ، كما أن مستر كيرتس لم يبرع فى أداء أى من أدواره التى مثلها فى القاهرة مثلما برع فى أداء دور لوشيو • وتمتدح سفنكس كذلك أداء سبيت للدور الكوميدى الذى تلعبه شخصية البو ، وأداء مستر مارش دان لدور بروفوست • وتقول هذه المجلة أن أربعة من ممثلى هذه المسرحية اضطلعوا بالقيام بأدوار مزدوجة مثل مارش دان الذى لعب دور برنادين بجانب دور بروفوست ومستر هاملين الذى لعب دورى فروث وأبهورسن •

وتقول مجلة سفنكس عن « ترويض الشرسة » بتاريخ ٣ ديسمبر ١٩٢٧ (ص ١٠) ان حبكة هذه المسرحية تعتمد على اللهو الصاخب ، فضلا عن أن شـــخصياتها جميعا تفتقر الى العمق والنضـــوج اللذين دجدهما فى كوميديات شكسبير اللاحقة • ومن ثم يتجلى لنا أن «ترويض الشرسة» لا تستحق منا النظر الفاحص أو التحليل المدقق • ولأنها لهو صـــاخب فانها تحتاج فى تمثيلها الى الحركة القوية السريعة المندفعة • وترى المجلة ان اضـــطرار أتكنز الى حذف مقدمة المسرحية أمر يدعو للأسف لان هذه المقدمة تتضمن اشارات مثيرة للاهتمام

الى الحياة فى وارويكشير آنذاك · وتقع هذه المسرحية ــ كما أخرجها أتكنز ــ فى ثلاثة اقسام يشتمل القسم الأول منها على الفصلين الأول والثانى والمنظرين الأول والثانى من الفصل الثالث · ويشتمل القسم الثانى على الفصل الرابع (من المنظر الأول حتى نهاية المنظر الثالث) · أما القسم الثالث فيبدأ بالمنظر الرابع من الفصل الرابع حتى نهاية الفصل الخامس · وتقول سفنكس ان دسائس بيانكا تهدف الى الترويح عن النظارة · ولكن من المحتمل ان شكسبير نفسه لم يكتبها وأنها من وضع مؤلف آخر اشترك معه فى تأليف « ترويض الشرسة » · وتلفت هذه المجلة نظرنا الى أن كاثرين بعد أن قام بتروشيو بترويضها اكتسبت منه القدرة على الضحك والمرح والاحساس بالفكاهة · وتثنى سفنكس على مستر والتر ومس ناى لأدائهما النابض بالحياة لدورى بتروشيو وكاثرين · كما تثنى على جوان هاربن التى لعبت دور بيانكا ومستر لاثبورى الذى لعب دور جروميو Grumio وتضيف سفنكس أن الممثل الكبير روبرت كيلى جعل من جروميو الشخصية الرئيسية فى المسرحية عندما قام بتمثيل هذا الدور فى الهاى ماركت عام ١٨٤٨ · ولكن لاثبورى قدم هذه الشخصية فى حجمها الطبيعى بالنسبة لبقية الشخصيات · وتمتدح سفنكس مستر يوسترل الذى لعب دور ليوسنشيو بنجاح وخاصة فى المنظر الأول من الفصل الثالث حيث نشاهده مع بيانكا وهورتنسيو وكذلككيرتس فى دور ترانيو ولستر فى دور هورتنسيو · وتعجب المجلة من قدرة ملتون على أداء الأدوار المتنوعة · فبعد أن اضطلع بأدوار هاملت وشيلوك وأنجلو أدهش الجميع بأن لعب دور جريميو أحد خطاب بيانكا ، فاستطاع أن يضفى الكثير من روح الكوميديا على هذا الدور ·

وفى نفس العدد السابق من مجلة سفنكس نطالع خطابا ارسله أحد القراء بتوقيع (ج·هـ·ب·س) جاء فيه أن مسرحية « هاملت » من صنع رجل لم يمض وقت طويل على شفائه من انهيار عصبى · ويذهب كاتب الرسالة الى أن هاملت مصاب بعقدة أوديب بصورة مستعصية وأن مكبوتاته اللاشعورية تضت على ارادته · ويعجب كاتب الرسالة مما فى عبقرية شكسبير من تنوع يحير الألباب، فنحن نرى فى « الليلة الثانية عشرة » عالما سويا يختلف كل الاختلاف عن عالم هاملت الهستيرى · فجميع شخصيات « الليلة الثانية عشرة » ــ باستثناء مالفوليو ــ بشر عاديون تماما لا يعانون من أى اضطراب نفسى · وهى شخصيات تذكرنا بالعالم الشهوانى المقبل على الحياة الذى يصوره رابيليه فى حكاياته · أما « ترويض الشرسة » فهى أيضا من نوع مختلف ، هى من ذلك النوع من المسرحيات الشعبية التى تروق فى عين كل الناس · ويعيب كاتب الرسالة على « تاجر البندقية » أن حبكتيها تفتقران الى التماسك · فضلا عن أن المؤلف يصور لنا جانبين منفصلين فى شخصية شيلوك (فهو نبى تارة ومرابى تارة أخرى) دون أن يكون بين هذين الجانبين صراع من شأنه أن يثير عطفنا

عليه · ويقول « ج·هـ·ب·س » عن « عطيل » انها مسرحية بديعة للقراء ولكن بطأها فى خلق الموقف الدرامى قمين بالقضاء على فاعليتها على خشبة المسرح · ويرى كاتب الرسالة أن « دقة بدقة » تعبر عن رؤية واسعة وتجربة شاملة للحياة، وهذه المسرحية تصور لنا عالما تجتمع فيه الموبقات : الشهوانية ومعاقرة الخمر والنفاق وكذلك الرعب ولكن هذا الشر يقابله جمال ايزابيلا وفضيلتها · وينجح الصراع بين ايزابيلا وكلوديو وانجلو فى خلق موقف درامى رائع · ويرى كاتب الرسالة أنه بالرغم مما تمثله شخصية ايزابيلا من معانى الفضيلة والخير فان الطابع العام للمسرحية يغلب عليه التشاؤم فظهور الخير والفضيلة فيها لا يعدو أن يكون ظهورا مؤقتا ·

نشرت مجلة سفنكس بتاريخ ٢١ أبريل ١٩٢٨ (ص ١٤) خبرا عن زيارة فرقة البدائع التركية الى القاهرة وهى فرقة تابعة لكونسرفتوار بلدية الآستانة · تقول المجلة ان جميع أعضاء هذه الفرقة مسلمون ينتمون الى عائلات محترمة ويحظون بقدر وافر من التعليم ، فالتمثيل فى تركيا مهنة يشرف صاحبها بالانتماء اليها · وأهم سيدتين فى الفرقة التركية هما بيديا موفاهيد هانم وشازى محمود هانم ، وسوف تقدم هذه الفرقة على مسرح الكورسال طائفة من المســـرحيات المأخوذة عن كبار الكتاب والمؤلفين العالميين أمثال موليير وسترندبرج وشـــيلر وأندريف ودى مولر ، الى جانب هاملت ومسرحيتين لاثنين من المؤلفين الأتراك · وتمثل الفرقة هذه المسرحيات باللغة التركية وتتحمل بلدية الآستانة نفقات زيارتها الى مصر بغية أن تظهر للعاملين قدرة الأتراك على تمثيل المســـرحيات المؤلفة بالفرنسية والانجليزية وتزمع الفرقة بعد انتهاء أعمالها فى القاهرة أن تشد الرحال الى الاسكندرية ثم قبرص وسمرنا لتقديم عروضها المسرحية هناك ، وذلك قبل أن تقفل راجعة الى الآستانة ·

وتذكر سفنكس بتاريخ ٧ يولية ١٩٢٨ (ص ١٥) ان موسم فرقة أتكنز المنصرم كان من أسعد الأحداث التى وطدت العلاقة بين مصر وانجلترا · ونظرا لما أصابته هذه الفرقة من نجاح فى موسمها الأول ، فكر المستر أتكنز فى انشاء فرقة دائمة تضم خيرة الممثلين والممثلات فى بريطانيا بهدف تقديم أروع الأعمال المسرحية البريطانية فى كل العهود · ومن المقرر أن تقوم فرقة أتكنز الجديدة بزيارة اسكندناوة وهولندا وألمانيا وأسبانيا والشـــرق الأدنى الى جانب زيارة بعض القواعد البحرية فى البحر الأبيض المتوسط · وتخبرنا مجلة ســـفنكس بتاريخ ١ سبتمبر ١٩٢٨ أن فرقة أتكنز الجديدة تضم ممثلة بارعة هى أربينينا ستيلا التى أصابت نجاحا ملحوظا على مسارح أوربا وخاصة برلين وبتروجراد ، كما أنها تضم ممثلا شـــابا يمثل الجيل الجديد هو جون وايز ، فضـــلا عن الممثل الكوميدى المهم برمبر ويلز وتشير المجلة الى قدوم فرقتين أجنبيتين أخريين الى

مصر لتقديم عروضهما المسرحية فى نفس الموسم المسرحى لعام ١٩٢٧ هما فرقة الكوميديا الفرنسية والفرقة الايطالية ٠

ونشر هـ ٠ ر ٠ باربر ــ مدير الفرقة الانجليزية المالى والادارى مقالا فى مجلة سفنكس بتاريخ ٢٧ أكتوبر ١٩٢٨ (ص ١٢) يعرفنا فيه بأعضاء الفرقة الانجليزية والمسرحيات التى يزمعون تقديمها فى القاهرة والأدوار التى من المقرر أن يلعبوها ٠ ولعل ما يلفت النظر فى هذا المقال قول باربر أن أتكنز انتقى فرقته الجديدة بحيث يكون كل عضو فيها قادرا على أداء ما بين سبعة وتسعة أدوار متنوعة فى مسرحيات مختلفة ٠ وكان باربر قد نشر مقالا هاما فى هذه المجلة بتاريخ ٢٠ أكتوبر ١٩٢٨ (ص ١٢) أوضح فيه الفرق بين الاخراج المسرحى الحديث والاخراج المسرحى الاليزابيثى وأسلوب أتكنز فى التوفيق بينهما ٠

يقول باربر ان المسرح الاليزابيثى لم يتغير كثيرا عن أفنية الحانات التى كانت الأصل فى نشأته ٠ وبعض هذه الأفنية لم يندثر منذ العصر الاليزابيثى حتى الآن ٠ ولعل أبدعها جميعا فناء الحانة الجديدة (نيو ان) فى جلوستر ٠ وظل هذا الفناء على ما كان عليه منذ انشائه حتى يومنا الراهن ٠ ويعطينا فناء الحانة الجديدة صورة عن الملامح العامة التى تميز بها المسرح الاليزابيثى ٠ كان المخرج المسرحى فى العصر الاليزابيثى يضع ستارا على القبو الذى تدخل منه العربات والمركبات الى داخل الفناء بهدف اخفائه وفصله عن بقية الفناء التى يقوم باعدادها لتقديم العرض المسرحى ٠ واستخدم المخرج الاليزابيثى بلكونة الحانة المطلة على هذا الجزء من الفناء لتقديم بعض المشاهد مثل مناجاة روميو المعروفة لجوليت ٠ وقام المخرج بتركيب منصة تفضى الى حجرات الدور الأرضى أو المكاتب فى الحانة ، ثم تركيب مداخل ومخارج جانبية مؤقتة على جانبى المنصة ٠ ومهدت الشرفات أو الأروقة الخارجية galleries الموجودة على جانبى خشبة المسرح وفى مؤخرته ــ بفضل تمتعها بأطيب فرص المشاهدة ــ لظهور المقصورات فيما بعد ٠ وكان عامة النظارة يشاهدون المسرحية وهم يقفون أو يجلسون القرفصاء على أرضية الفناء المرصوفة بقطع الحجر ٠ واحتل النظارة الأكثر ثراء الأماكن الأمامية ٠ وكان المشرفون على العرض المسرحى يسمحون لأصحاب الألواج (أو الأماكن الممتازة) بالجلوس على مقاعد بدون مساند يضعونها على الجوانب النائية من خشبة المسرح التى لا يستعملها الممثلون فى غدوهم ورواحهم ٠

ويدين شكسبير بالفضل الى حانات انجلترا فى عصر الملكة اليزابيث ليس فقط لأنه استمد منها عددا من شخصياته المسرحية الحية ولكن أيضا لأنه استمد منها تصوره لشكل المسرح ٠ وقد كان لهذا التصور بالغ الأثر اذ أنه حدد ملامح

انتاجه الدرامى وأسلوب هذا الانتاج · ولم يكن فى المسرح الاليزابيثى ستار يخفى خشبته عن النظارة · كما انه لم يكن به مداخل ومخارج مقوسة لاستعمال الممثلين · ومن ثم كان التأليف المسرحى يضع نصب عينيه ان يبدأ كل مشهد بدخول الشخصيات المسرحية وينتهى بخروجهم · وبالرغم من أنه يبدو أن المناظر المرسومة بدأت تستخدم على نطاق واسع فى الفترة اللاحقة من عهد الملكة اليزابيث ثم فى عهد جيمس الاول ، فانه كان من المستحيل اجراء تغيير كامل للمناظر الخاصة باجزاء المسرح القريبة من النظارة · وتغلب المخرج الاليزابيثى على صعوبة تغيير المناظر بطريقة بدائية ، وذلك بوضع لافتة أو لوحة يكتب عليها مكان المنظر الجديد للدلالة على أن المنظر القديم قد تبدل · وزيادة فى توضيح التغير الذى يطرأ على المناظر كان الممثلون يتلون فقرات تصف المنظر الجديد · وهذا هو السر فى أننا نجد أن شخصيات شكسبير تطيل التحدث عن فظاعة أو جمال المكان الذى يجدون أنفسهم فيه ، أو عن البيئة التى تحيط بهم أو عن الظروف الجوية أو عن الوقت الذى تقع فيه الأحداث وأى ساعة من النهار · واذا كان المسرح الاليزابيثى اكثر خصوبة واثارة لخيال المشاهد من المسرح الحديث ، فان المسرح الحديث بقدرته على تصوير الواقع تصويرا دقيقا لا يحتاج الى مثل هذه الأحاديث الوصفية المستفيضة · ومع هذا فان تكرار تغيير المناظر يسبب كثيرا من المتاعب للمخرج الحديث ، فضلا عن أن هذا التغيير المتكرر يستغرق شيئا من الوقت ، الأمر الذى يضطر هذا المخرج الى التركيز الشديد وحذف بعض الأجزاء من النصوص المسرحية الشكسبيرية · ومن شأن هذا الحذف أن يلحق الضرر باستمرارية الحدث الدرامى · ورغم ما يشوب المسرح الحديث من عيوب فان له مزايا عظيمة فى الاخراج · فاللون والتصميمات والاضاءة قمينة بأن تزيد الاستمتاع بما يراه النظارة من مشاهد ·

نخلص من هذا الى أن للمسرح الاليزابيثى عيوبا كما أن للمسرح الحديث عيوبا · ومن ثم فان أفضل سبيل الى تقديم أعمال شكسبير المسرحية يتلخص فى الوصول الى حد وسط يجمع بين أفضل ما فى المسرحين القديم والحديث من مزايا بحيث يضمن للحدث الدرامى استمراريته ، ويتفادى الثغرات المحرجة فى تتابع المناظر · وهذا ما يسعى أتكنز الى الوصول اليه · فهو يستخدم المسرح الثلاثى (أى المسرح المقسم خشبته الى ثلاثة مسارح متداخلة) كما كان مستخدما فى عصر شكسبير ليضيف اليه امكانات الجمال والتأثير والزينة والاضاءة التى يوفرها المسرح الحديث · ويساعد أتكنز فى ذلك هيوبرت هاين مصمم الفرقة الذى يستخدم عددا من الأقمشة المرسومة بطريقة ذكية تمكنه من تغيير شكل المنظر كله دون اضرار بتطور الحدث الدرامى · ويستعين أتكنز فى اخراجه بالأجهزة الكهربائية التى يشرف عليها رياندكو · واستطاع أتكنز أن يتغلب على الصعوبات الكأداء فى اخراج « الملك لير » والمسرحيات التاريخية عن طريق حسن

استخدام المؤثرات الضوئية بمساعدة والتر س · فينس أعظم خبير اضاءة في العـــــالم ·

ويختتم باربر مقاله بالحديث عن مشكلة اختيار الملابس المناسبة لأعمال شكسبير المسرحية · ولم يكن المؤلفون المسرحيون في العصر الاليزابيثي – شأنهم في ذلك شأن رسامي عصر النهضة العظام – يحفلون بالدقة التاريخية · ومن ثم نجد ساعات دقاقة في عهد يوليوس قيصر · ويعتقد باربر أنه من المحتمل أن أعضاء فرقة شكسبير كانوا يمثلون مسرحياته بالملابس العادية الشائعة في زمانه · وقدحاول مؤخرا بعض الممثلين في أمريكا ولندن أن يمثلوا مسرحيات شكسبير وهم يرتدون الأزياء الحديثة ، فباءت محاولتهم بالفشل الواضح · والرأي عند باربر أن الملابس تصنع الرجال بمعنى أنها تحدد حركاتهم واشاراتهم ومن الجائز أن لها تأثيرا على من يرتدونها · وهذا ما دعا أتكنز الى اتباع نهج في الملابس خاص به · فهو يلتزم بالواقع والدقة التاريخية في اختيار الملابس عند اخراج مســـرحيات شكسبير التاريخية مثل « أنطونيوس وكليوباترا » و « يوليوس قيصر » ولكنه لا يتحرى الدقة التاريخية في المســـرحيات الأخرى بل يلتجأ الى الجمع بين الايهام بها وبين التقاليد والاعتبارات الأخرى · ولهذا نراه يلبس شخصيات شكسبير غير التاريخية الملابس الانجليزية الشائعة في العهد التيودوري ·· ورغم أن هذه الملابس قد تنأى عن الواقع والتاريخ فان تصميمها واختيارها يتم على أيدي خبراء في الأزياء وبعد دراسات دقيقة فاحصة لمتاحف الفن وأحدث الكاتالوجات التسجيلية التي تخرجها المطابع الأوربية ·

ونعرف من حديث أدلى به أتكنز لمجلة سفنكس منشور بتاريخ ٣ نوفمبر ١٩٢٨ (ص ١٤) أن العاملين بشركات الملاحة في مرسيليا قاموا باضراب كان من الجائز أن يتسبب في تأجيل موسم الفرقة الانجليزية الثاني في القاهرة · ولكن الحظ حالف أعضـــاء هذه الفرقة فوجدوا باخرة أقلتهم الى مصـــر في الوقت المناسب · ولم يضيع أعضاء الفرقة فرصة التدريب على ظهر الباخرة · وصرح أتكنز أنه يزمع تمثيل مسرحية تاسعة في موسمه القاهري الثاني بعنوان « رحلة الى سكاربارو » ·

وتعرض سفنكس في عددها المشار اليه لمسرحية « كما تشاء » التي أفتتحت بها فرقة أتكنز موسمها المسرحي الثاني ، فتقول ان تمثيل الفرقة الجديدة حقق من النجاح ما لم تحققه الفرقة الانجليزية في عام ١٩٢٧ · وتستطرد المجلة قائلة ان « كما تشاء » اشتهرت بأنها مسرحية يشوبها من المثالب والعيوب مالا يشوب أية مسرحية شكسبيرية أخرى · ولكن تمثيلها بلغ حدا من الروعة والاتقان جعل أية عيوب في تركيبها تتوارى عن الأنظار · واستخدم أتكنز ســـتائر وشاشات

رسمت عليها الخضرة والأشجار بالألوان رقيقة ناعمة تلائمت تلائما كاملا مع ما كان الممثلون يلبسونه من ملابس • فضلا عن انه استخدم فى المناظر الصغيرة مجرد ستارة تقليدية سوداء رسم عليها جذع شجرة واحد لعب الممثلون أمامها أدوارهم • واستطاعت شخصية تاتشستون أن تغطى على غيرها من الشخصيات الذكور بمن فى ذلك شخصية أورلندو بطل المسرحية ، فى حين طغت شخصية روزالند على سائر شخصيات المسرحية النسائية • وتقول سفنكس أن ستيلا أربينينا لعبت دور روزاليند بمرح وحيوية تخلوان من الصخب ، كما أنها مثلته بعواطف مائعة لا تنم عن علة فى نفسها أو مرض • فضلا عن أن أداءها كان طبيعيا للغاية على الرغم مما فى المسرحية من حوادث غير محتملة الوقوع •• ومثل دنكان يارو دور تاتشستون على نحو أضفى على هذه الشخصية الهوائية المتقلبة نوعا من الموازنة بين الهزل الخالص والأدب الجم ، تماما كما أراد شكسبير لهذا الدور أن يكون • وحتى فى أكثر لحظاته هزلا وسخافة لم يكن تاتشستون ابدا مهرجا • واذا كان دور أورلندو يقل فى أثره عن دورى كل من روزاليند وتاتشستون فليس للممثل برونو بارنابى أى ذنب فى ذلك • فقد لعب بارنابى دور أورلندو باقتدار عظيم ولكن طبيعة الدور رسمت له حدودا لايتجاوزها •• ولعبت مارى هون دور سيليا بتفوق •وتمتدح سفنكس بوجه خاص الغناء الذى أداه بيتر مادجويك فى دور أميَنز ، وباميلا وباتريشيا دادلى فى دور غلامين فى خدمة الدوق المنفى • كما أنها تمتدح مهارة آرثر بيرن الذى لعب دور « جاك الحزين » • وتختتم سفنكس مقالها بقولها ان جميع الممثلين والممثلات أجادوا تمثيل أدوارهم ، وان القاءهم بلغ حد الكمال ، فضلا عن أنهم استطاعوا – دون أى جهد منهم – توصيل كل كلمة فى المسرحية بوضوح الى كافة أرجاء المسرح •

تقول « سفنكس » بتاريخ ١٠ نوفمبر ١٩٢٨ (ص ١٤) ان تمثيل « الملك لير » كان رائعا جملة وتفصيلا ، وان روبرت أتكنز – الذى لعب دور الملك لير – أحسن استغلال ما لصوته من امكانات • ورغم أن ملابس العصر الاليزابيثى التى ارتداها الممثلون كانت لا تتفق من الناحية التاريخية مع أحداث المسرحية وزمنها. فان هذه الحقيقة توارت تماما عن أذهان النظارة لسببين : أولهما أن جو المسرحية فى الأساس جو اليزابيثى وثانيهما روعة التمثيل التى صرفت الانتباه عن ملابس الممثلين • وتمتدح المجلة بنات الملك الثلاث على حسن أدائهن لأدوارهن : ستيلا أربينينا فى دور ريجان – مارجرت ليستر فى دور جونوريل – ومارى هون فى دور كورديليا •

وتتناول سفنكس فى عددها المشار اليه تمثيل مسرحية « يوليوس قيصر » فتصفها بأنها أكثر مسرحيات شكسبير شيوعا ، وان اقبال المصريين على مشاهدتها كان عظيما • وتمتدح المجلة أداء دنكان يارو لدور مارك أنتونى

ومادجويك فى دور قيصر ومارجوت ليستر فى دور بورشيا ونانسى كونستام فى دور لوشيوس · وتذكر سفنكس أن اداء سيسيل ترونسر لدور بروتس فاق أداءه لدور ادموند فى « الملك لير » ، لأن دور بروتس يتناسب مع تكوينه · وتضيف المجلة ان مادجويك استطاع أن يصور الجوانب الرقيقة فى شخصية قيصر الامبراطور المتأله فى علاقته مع كالبورنيا التى برعت مارى هاون فى أداء دورها · وأشادت سفنكس بأتكنز ليس لأنه لعب أى دور هام فى المسرحية ولكن لأنه ارتضى لنفسه ــ وهو مدير الفرقة ومخرجها ــ أن يظهر كأحد النكرات التى تكون منها الجمهور الذى تجمع فى السوق ·

وتحدثنا « سفنكس » عن تمثيل « أنطونيوس وكليوباترا » بتاريخ ١٧ نوفمبر ١٩٢٨ (ص ١٥) فتقول ان هذه المسرحية لا تقل صعوبة فى تركيبها عن « الملك لير » أو غيرها من روائع شكسبير المسرحية · وتذهب المجلة الى أن نجاح الفرقة فى تمثيل « أنطونيوس وكليوباترا » فاق كل ما حققته من نجاح سابق ·· وتثنى « سفنكس » على دقة اختيار الفرقة للملابس المسرحية على نحو يتفق مع طبيعة الفترة التاريخية التى تقع فيها أحداثها · فضلا عما اتسمت به هذه الملابس من ابداع وروعة · ونجح روبرت أتكنز الذى لعب دور مارك أنتونى فى أن يستميل قلوب النظارة اليه بشجاعته وكرمه · ولكن النظارة أسفوا لضعفه الأخلاقى الذى دفعه الى التضحية بالامبراطوريات فى سبيل ابتسامة من امرأة · ولكن انصافا لأنتونى يجدر بنا أن نذكر أن استيلا أربينينا لعبت دور كليوباترة على نحو يبرر هيام أنتونى بها ، وأنها استطاعت أن تمس شغاف القلوب وأن تظهر بمظهر المرأة القادرة بغريزتها أن تحرك لهيب الحب الدفين فى كل البشر · وترى « سفنكس » أن مثل هذا الموضوع يصلح مادة لأعنف التراجيديات كما يصلح مادة لأصدق الملاحم · وتمكن شكسبير أن ينسينا أن كليوباترة المرأة الهوائية المتقلبة لا تستحق أن تلعب هذا الدور الدرامى العظيم ، كما أنه تمكن من أن ينسينا أن أنانيتها وليس ندمها هى التى حكمت تصرفاتها فى النهاية ، وتمتدح « سفنكس » آرثر بيرن فى أدائه لدور أنوباربوس ، ودنكان يارو فى دور اكتافيوس وبرمبر ويلز فى دور ايميليوس ليبيدوس ، ومارجوت ليستر فى دور شارميان ومارى هون فى دور ايراس ·

وتقول « سفنكس » بتاريخ ٢٤ نوفمبر ١٩٢٨ (ص ١٤) انه بالرغم من ارتفاع درجة حرارته فقد ترك أتكنز فراش المرض ليلعب دور « فولستاف » فى « هنرى الرابع » (الجزء الأول) · وأجاد أتكنز تمثيل زيف فولستاف وجبنه وشهوانيته كما أنه أجاد تمثيل دعابته الطلية والخصال التى يشترك فيها مع سائر البشر · وتثنى سفنكس أيضا على أداء ترونسر لشخصية هوتسبر وترى أن تفوقه فى هذا الدور فاق كل الحدود · وتقول المجلة ان مستر بيرن الذى لعب

دور الملك لم يكن على سجيته مثلما كان فى دور جاك فى مسرحية « كما تشاء » وانوباربوس فى « انطونيوس وكليوباترة » · وتمتدح المجلة مستر يارو على أدائه دور أمير ويلز ، وفاركهارسون فى دورى أمير جون أف لانكستر ، ومورتيمر ، ومس هون فى دور زوجة مورتيمر ، وبيتر مادجويك فى دورى بونين وسير ريتشارد فرنون ، وبرمبر ويلز فى دورى دوق نور ثمبرلاند وجلندور ، ومس ليستر فى دور لادى برسى ، ومس تريكل فى دور مستريس كويكلى (السيدة المستعجلة) ، ومستر ثورنلى فى دور ايرل اف دجلاس ، وبارنابى فى دور الايرل أف ورسستر ، ومستر هاملين فى دور باردولف ، ومستر مور فى دور سير والتر بلنت ·

وتذكر « سفنكس » فى نفس العدد السابق انها لا تفهم السبب فى قلة حضور النظارة لمشاهدة مسرحية هاملت · وتضيف المجلة أن تمثيل دنكان يارو لشخصية هاملت كان رائعا رغم انه اضطلع بأداء هذا الدور لأول مرة · وتمتدح المجلة استيلا أربنينا فى دور جرترود ، وبرمبر ويلز فى دور بولونيوس · ومستر فاركهارسون فى دور هوراشيو ومارى هون فى دور أوفيليا ، وآرثر بيرن فى دور ملك الدانيمارك ، ومستر مادجويك فى دور روزنكراتز ، ومستر أدير فى دور جيلد شترن ، وبارنابى فى دور لايرتيس ، وفيليب ثورنلى فى دور حفار القبور الأول ومستر بلفرى فى دور حفار القبور الثانى ، ومستر مور فى دور اللاعب الأول ومس كونستام فى دور الممثلة الملكة ·

وتشير « سفنكس » الى محاضرة مستر ريد ناظر كلية فكتوريا عن شكسبير وأدبه المسرحى فى عددها الصادر بتاريخ ١ ديسمبر ١٩٢٨ (ص ١٣) · وتلخص أهم النقاط التى جاءت فى هذه المحاضرة ، ويتضح لنا من نفس العدد السابق من المجلة أن الفرقة قدمت بدلا من مسرحية « زيارة الى سكاربرو » بعض المقتطفات المسرحية من « رجل المصير » لبرنارد شو ومن « كما تشاء » و «هاملت» و « الملك ريتشارد الثانى » و « الملك هنرى » (الجزء الرابع) و « أنطونيوس وكليوباترة » لوليم شكسبير · وتخبرنا المجلة أن النظارة استقبلت ما شاهدت من مسرحية شو بحماس شديد ·

وفى معرض حديثها عن تمثيل « أنطونيوس وكليوباترة » بمسرح الهمبرا بالاسكندرية تعطينا مجلة « سفنكس » بتاريخ ١٥ ديسمبر ١٩٢٨ نبذة عن حياة استيلا أربنينا · ومن هذه النبذة نعرف أنها روسية الأصل ومتزوجة من رجل ينتمى الى عائلة القيصر · وأن السلطات الروسية زجت بها فى السجن · ولكنها استطاعت الهرب · وتتقن ستيلا أربنينا ست لغات وتمثل بأربع لغات من بينها الروسية والفرنسية · وسبق لها أن مثلت باللغة الفرنسية « غادة الكاميليا » و « النسر الصغير » · وفى عام ١٩٢٣ أسند اليها تمثيل أحد الأدوار الهامة فى

« سجين زندا » . ورغم أنها قامت بأداء سبعة أدوار مختلفة فى القاهرة فانها استطاعت اتقانها جميعا فى ثمانية أسابيع فقط . بدأت استيلا التمثيل فى بتروجراد وسرعان ما حققت نجاحا وشهرة فى جميع البلاد الأوربية .

وقبل أن أختتم عرضى لما جاء فى « سفنكس » أحب أن انبه الى أننى تغافلت ما نشرته هذه المجلة وغيرها عن بعض العروض الشكسبيرية الأخرى التى قدمها الهواة من الانجليز وطلبة المدارس الانجليزية فى مصر . والرأى عندى أن هذا الموضوع وبخاصة المسرح المدرسى يستحق من الدارس التوفر على استقصاء جوانبه بتمحيص واستفاضة . وأملى أن أكون قد فتحت بابا يغرى أحد الدارسين بولوجه . كانت الجالية الانجليزية المقيمة فى مصر تقدم بين الآونة والأخرى مسرحيات شكسبيرية وغير شكسبيرية ورغبة منى فى لفت الأنظار الى أهمية استقصاء مثل هذا النشاط فى بلادنا أحب أن أشير الى أن المدرسة الانجليزية فى مصر الجديدة قامت بتمثيل « حلم ليلة صيف » فى شتاء ١٩٢٨ ونحن نجد عرضا لهذه الحفلة الطلابية فى مجلة سفنكس بتاريخ ٢٥ فبراير ١٩٢٨ (ص ٦) .

القسم الرابع

ملحق

شكسبير بقلم بونامى دوبرى

ان أعمال شكسبير ، كما قال دكتور جونسون عن أعمال الاغريق ، انما هى بمثابة معين لا ينضب ، كلما نهلنا منه كلما كان من الأفضل لنا · ولكن الأمر العجيب ان يبقى منه أى شىء بعد أن أعمل المنقحون والمحررون والمعلقون والأساتذة والفلاسفة فى أعماله نهشا تحت قناع من الهيبة والوقار · وبقدر اعجاب كل هؤلاء به ، بقدر ما تصوره كل منهم بطريقة مختلفة · بل اننا نجد أن رجلا عالى الشأن هو أمير الشعراء ينحى على شكسبير بالملائمة بسبب ما يوليه من عناية فائقة بالتأثير الدرامى · ويسأل فضلاء الناس انفسهم عنه اسئلة عقيمة لا تحصى ولا تعد مثل : ما هى اتجاهاته السياسية ؟ وما هو دينه وفلسفته ودخله ؟ هل سرق حقا غزالا أو نهب ارث أرملة ؟ هل كانت حياته فى أخريات أيامه هادئة وقورة ؟ ولماذا خان زوجته وهجر فراشها المفضل ؟ ونحن يمكننا أن نتجاهل كل هذه التساءلات النزقة ، تماما كما يمكننا أن نتجاهل عيوبه التى يشير اليها البعض والتى تبعث على الاشمئزاز · ثم ماذا يعنينا فى أن الترتيب الزمنى فى مسرحية « عطيل » يجانبه الصـــواب ، أو أن بداية « الملك لير » تتنافى مع العقل والمنطق ، أو أن نهاية « دقة بدقة » تنم عن عدم احكامها ، أو ان اللورد كيرزون ما كان ليتصرف مثلما فعل ماكبث على الاطلاق ؟ ولماذا نشغل بالنا بأن المواطنين الاشراف ، الذين تستحق فضائلهم الثناء ، يرون من الضرورى التماس العذر له على زلاته الأخلاقية ، ويشعرون بالأسى لأن شكسبير لم يرسم العالم باللون الذى يروق لهم ؟ ان مهمتنا أبسط من هذا — فهى تتلخص فى أن نتمتع بالعمل الفنى · وأما هؤلاء الذين يصرون على اسئلتهم هذه فهم سجناء هذه الأسئلة ، فى حين أن شكسبير حر طليق ·

قصـــور الحيـــاة

انه حر بالفعل لأن هدفه كان مسرحة الحياة ، وايجاد معادلات مسرحية للعواطف بل وتصوير المعادلات العاطفية للفكر · كان عمله يتصل اتصالا مباشرا بالحياة ، لا ليفرض عليها نظاما أو ليلويها كى تبدو على هيئة دون الأخرى · ولهذا السبب استطاع أصدقاؤنا البشعون الذين سبق ذكرهم أن يطوعوه أيما تطويع حتى يناسبهم وفقا لما يشتهون · ولهذا الســـبب أيضا يمكننا أن نجد ضالتنا لديه ، وأن نجد لديه ما يرضى أمزجتنا ويشبعها · فهو عالمى الى أبعد

الحـــدود ، وتمكنه من الكلم والقــريض الذى يعطى لموهبته قيمتهـــا تمكن منقطع النظير • فكل شىء فى الحياة تقريبا يبدو حاضرا لديه ومعبر عنه بأسلوب يجعلنا نرى انفسنا فى شخوص مسرحياته ، فلا نعدو مجرد مشاهدين لها •• وها نحن نرى أناسا يضـــحكون حينا ويبكون حينا ، يجـرفهم تيار الشـــهوة والطموح ، أو نجدهم يعيشون فى دعة وســـلام فى غابة أردن ، أو يندفعون هنا وهناك على خشبة المسرح • ان كل مسرحية من مسرحيات شكسبير أكثر من مجرد تجربة عاطفية أو جمالية • انها تجربة من الحياة ذاتها ، تجربة حية مباشرة تعيش فى كياننا • ان شكسبير لم يصل الى حد الكمال ـ سبحان الله فالموتى فقط هم الذين يصلون الى حد الكمال • وانما يبدو بالفعل (رغم ما يظهر فى هذا القول من أفك وضلال) وكأن عيوبه تعطينا احساسا بنبض الحياة الذى نفتقده عند غيره من الفنانين ، بل حتى عند هوميروس أو دانتى • ذلك أن الحياة، رغم ما نبذله من جهود لاستشفافها ليست شيئا واحدا ، بل ان شكسبير ذاته ليس واحدا • فهو دائم النمو والتغير بسرعة فائقة تماثل سرعة بروتس لدرجة أننا لا يمكننا اللحاق به •

أكثر من رسم الشخصيات

اعتاد نقاد شـــكسبير ، على مدى أجيال ، عند مقــارنة أعماله بأعمال الكلاسيكيين أن يذهبوا الى القول بأن شخصياته المسرحية هى التى تهم ، فى حين أن حبكته المسرحية لاتهم • وهذا افتراض سىء سبب الصداع لأولئك الذين يعجزون عن النظر الى هاملت أو انجيلو بحجم الحياة العادية والمألوفة ، وأولئك الذين يكتبون المجلدات لاثبات براءة عطيل أو شر اياجو أو غيرة ليرتيس أو حتى سمنة فولستاف • ولكن الشخصية فى مسرحيات شكسبير (وتلك ضـــلالة أخرى أسوقها) ـ مثله مثل أى كاتب عظيم ـ عنصر ثانوى • ذلك لأن المأساة لا تعنى بمنظر فلان أو علان ، وانما تعنى بما يحدث لبنى البشر • فالشخصيات مجرد أدوات لتوصيل ذلك الموضوع الأعم • رغم انه من الطبيعى جدا أنه كلما كانت الشخصية التى نتناولها شائقة كلما ازداد قلقنا على مصيرها ، وكلما بدت حقيقية بالنسبة لنا • ما هى فى حقيقة الأمر شخصيتا روميو وجوليت ؟ وهل تعتمد المأساة على تكوينهما النفسى ؟ ونفس الشىء بالنسبة للملهاة ، فنحن لانعنى كثيرا بالشخصيات بقدر اعتنائنا بســـلوكها • ما قيمة شــــخص مثل فولستاف بالمقارنة بما يفعله ، فالذى يفعله يبعث البهجة فى نفوسنا ؟ أعنى طريقة فراره من جادشل ، والطريقة اللطيفة التى يعتذر بها فى خفة فيما بعد • هنا تبرز الشخصية ولكنها ليست العنصر الأساسى •

بيدأن هناك خطرا أشد من خطر التحذلق ، أو صياغة النظريات وهو خطر عبادة فن شكسبير الذى نقع فيه جميعا • ومهما يكن من الأمر ، فلنؤله شكسبير ان آردنا ، ولكن لننسبب اليه ما ننسبه الى الكتاب العظام من فضل ، وهو آنه جاء الى عالمنا كما لو كان أى انسان عادى • فليس هناك من هو أكثر ايناسا من شكسبير • وفى ظننا أنه لم يكره شيئا مثلما كان يكره أن يقترب منه الناس بروع ورهبة ، فهو غنى ، كريم العطاء ، وبامكان كل منا ان يجد لديه ما يرضيه ، وبامكان كل منا أن يكون له شكسبيره الخاص ، صديقا حميما يغمز له بعينيه غمزة ذات مغزى كتلك التى يتبادلها الأصدقاء • وليس هؤلاء النظارة من غير المتعلمين القادمين من نواحى اقليم سرى أقل من غيرهم فى اعجابهم بفن شكسبير لأن شكسبير يمكنه أن يكون سهلا أو صعبا على الأفهام حسبما نريده • وتقدم لنا كل مسرحية من مسرحياته وجبة دسمة يكفى نصفها لاشباعنا • ولكن يجب أن ننزله من عليائه حتى نخالطه فى حجرات معيشـــتنا ويجلس معنا الى نفس المنضدة ويجلس معنا عطيل فى زيه العسكرى وهاملت ببنطلونه القصير المزموم تحت الركبة• وشكسبير عصرى على نحو مذهل • ومن ثم لم تستطع مباضع المشرحين الألمان ولا نظام الامتحانات المميت أن يقضى عليه • واذا نحن اختبرنا أى انسان فى شكسبير ، فسوف نجد أننا فى واقع الأمر نختبر قلبه ونخاعه • • وهو أمر من حسن الحظ أن القائمين بأعمال الامتحانات لا شأن لهم به ، فهو لا يخضع لتقييمهم أو رصد درجاتهم • ولكن شكسبير فى الأغلب لا يستطيع أن يتنفس أو يعيش اذا لم يحسن الممثلون العظام تقديمه على خشبة المسرح • وهنا نذكر ما فاه به هاملت فى هذا الصدد من خلاصة القول • ونحن محقون فيما نعلق من آمال على الموسم القادم لأن المخرج روبرت أتكنز رسول من قبل فرقة الأولد فيك التى تؤثر البســـاطة فى تقديم عروضـــها الشـــكسبيرية وتركن اليها أكثر مما تركن الى التقاليع الخاصة باعداد المناظر أو الى الخيالات التى تجنح الى التفســـــــير •

ولكن كيف لا يبقى شكسبير على قيد الحياة طالما أن الطبيعة البشـــرية لا تتغير فى جوهرها ؟ ان القول الفصل وأعذبه عن شكسبير هو ما ورد على لسان درايدن الذى يقول عنه : « انه تميز عن الشعراء المحدثين بل ربما القدامى بمدى اتساع روحه وشمولها • ودانت له صور الطبيعة فاستولدها دون عناء وفى يسر مجدود • وعندما يصف شيئا فنحن لا نراه فحسب وانما نحسه أيضا • أما هؤلاء الذين يتهمونه بقلة العلم ، فهم بهذا يثنون عليه أعظم الثناء • فقد

تلقى علمه على يدى الطبيعة ، التى طالع صفحتها دون حاجة من جانبه الى مطالعة الكتب • نظر داخله فرأى الطبيعة هناك ، ولا استطيع الزعم أنه على نفس المستوى فى كل كتاباته • فلو كان الأمر كذلك لكنت أسىء اليه عندما أقارن بينه وبين أعظم عظماء البشرية • فكثيرا ما نجدها مسطحة لا طعم لها ، تنحدر ملحتها الكوميدية الى فكاهة منشية وواقفة كما يتحول جيشـــان عواطفه الى خطابة رنانة ورصينة وفخيمة • ولكنه دائما عظيم عندما تتهيأ له الفرصـــة العظيمة » • (الاجبشيان جازيت فى ٢٨ أكتوبر ١٩٢٧) •

شكسبير والادراك العام

بقلم روبرت أتكنز

لماكان شكسبير هو أعظم الفنانين الذين ظهروا حتى الآن ، لذا كان من الطبيعى أنيتراكم حوله قدر هائل من الهراء • فقد احاطه عبدة الأبطالبهالة من التقديس وحاول ثالبوه أن يلطخوا سمعته الطيبة ، فوصموه بأنه ســـارق وفاسق وعربيد هاجر لزوجته ، بل ان أحد المسرحيين المحدثين جعل منه قاتلا • وأماعن شكسبير الانسان ، فانى أجد — عند امعان النظر فى ضوء ما يتوفر من أدلة — أنه كان يشبه غيره من البشر ، وبخاصة الانجليز • من الجائز أنه كان متناقضا وشاذا • ولكنه — كرجل مسرح — بذل جهدا شاقا وناجحا فى أداء عمله ، فاتقنه واتخذ منه مصدر رزق كاف ، ثم اعتزله فى منتصف حياته وتقاعد فى المدينة الصغيرة الحبيبة فى وركشاير التى أنجبته وترعرع فيها •

لا أكاد أصدق أن هذا الرجل قد اشتط فى قدح زناد فكره الأصيل بطريقة من شأنها أن تخلق الأحاجى الغامضة بغية ارباك معاصريه والمتعطشين للمعرفة من أبناء جيلنا • ولا أستطيع أيضا أن أتصور ان رجلا فى مثل ملكاته الذهنية البديعة وفى مثل موهبته التى ليس لها نظير فى الملاحظة التى تتضح لنا فى كل أعماله يعجز عن اكتساب ما اكتسب من المعارف التى تحتويها أو تدل عليها هذه الأعمال ، وباختصار ، يبدو لى أنه من الطبيعى أن نفترض ان شـــكسبير وليس غيره هو الذى كتب هذه الأعمال ، وأن شكسبير ولد ومات فى ستراتفورد — أون أفون ، وأنه نزح الى لندن مثل غالبية الريفيين الآخرين الذين يملكون فى جعبتهم شيئا • كما أنه من المعقول أن نفترض ان نظارة المسارح فى لندن — مثلما هم الآن — كانوا على استعداد للترحيب بملكاته الرائعة ، وهى من الدرجة الأولى ، لقدرتها على ادخال التسلية عليهم •

ولسوء الطالع ان ما يقال من هراء عن شكسبير لا يقتصر على أولئك

المتحذلقين التافهين . ولهم كل الثناء فهم ينكبون على أكوام المخطوطات الموجودة بمكتبات أوربا والعالم بأسره ، ويقارنون بين آرائهم فى النصـــوص بمثابرة لا تعرف الكلل . وهناك الكثيرون من العاملين فى المسرح ــ كما هو الحال فى معرض الدراسات الشكسبيرية ــ ممن يبذلون ما وسعوا من جهد لكى يجعلوا من شكسبير كاتبا يبعث على الملل والضـــجر . كما أن الممثلين من مديرى الفرق المسرحية والسيدات الفاتنات يستغلون مسرحيات شكسبير بمثابة وسيط يعبرون من خلاله عن شخصياتهم ، بل يعبرون عن خصالهم التى يتفردون بها عن غيرهم من الناس ، دون أدنى اعتبار لدقائق شخوص المسرحيات . وغالبا ما نرى انهم يعبرون عن آراء وأفكار تتعارض تعارضا مباشرا مع ما يرمى اليه الكاتب . واستخدمت الدراما الشكسبيرية أيضا فى بناء صرح شامخ أســـاسه لوحات المشاهد والأزياء والمواكب وفن الباليه .. الخ .. وهكذا تمت التضحية بأبدع نصوص شعرية فى العالم من أجل اعطاء مجرد تأثيرات مرئية . أضف الى ذلك أن بعض الفرق التى لا تتقن حرفتها عرضت مسرحيات شكسبير فى طول البلاد وعرضها ، يوجهها فنانون فاشلون لم ترسخ أقدامهم أو ترتفع لتصل الى أعلى الدرج فى مهنة التمثيل . وحاولت هذه الفرق ، تحت ستار خدمة الفن والاستجابة الى اهتمامات المنظمات التعليمية وما يشبهها ، أن تدس عروضها التى تفتقر الى الخبرة على جمهور حسن النية .

وتناول المخرجون التجريبيون المحدثون شكسبير بنوع غريب من المعالجة ، فظهرت الادعاءات بالاتجاه نحو اعادة اخراج أعمال شكسبير على النحو الذى قدمت به على المسرح الاليزابيثى ، بما صاحب ذلك من احاطة مسرحياته بكومة من تحف الزينة العتيقة الصغيرة فى وضع الميزانسين ، الأمر الذى يتعارض مع ما فى هذه المسرحيات نفسها من بساطة ووضوح .

والحق أن شكسبير ــ اذا ما تكلمنا بلغة المسرح ــ هو الكاتب المسرحى الذى يقدم عملا يصلح للعرض على خشبة المسرح . ولا تتطلب عملية اخراجه سوى معالجة المناظر بطريقة بسيطة تبرز براعة الممثل ابرازا قويا . فمناظر الستائر البسيطة تقوى الانطباع الذى يتركه الممثل أو الممثلة فى المشاهد . وبقدر ما تعتمد كثير من المسرحيات الحديثة على المناظر والأزياء والمؤثرات ، بقدر ما تعتمد على براعة الممثل . ولكن حينما تكون المسرحية الصالحة للتمثيل عظيمة ، بمعنى أنها مسرحية تتطلب مواهب تمثيلية من الدرجة الأولى ــ فان تلك المسرحية يمكن أن تمثل تحت أية ظروف وفى أى مكان . ومن ثم يمكن تمثيل « بيرجنت » فى حقل ، و « حلم ليلة صيف » فوق طوف جليدى . و « هاملت » أيضا يمكن تمثيلها فى حجرة جلوس ذات لون قرمزى دون أن تفقد هذه المسرحية عظمتها . ولكنك لو قدمت ملهاة حديثة أو ملهاة فرنسية هزلية خفيفة فى جرن

لتهاوت واتضح أنها لا تستطيع الوقوف على قدميها اذا لم تشد المناظر من أزرها .

ان هدفى من اخراج المسرحيات التى أقدمها فى القاهرة هو أن أقدم شكسبير بروح الانصاف ، وأعالج مسرحياته بنفس الادراك العام السليم الذى كتبها به . فعلى سبيل المثال ، كل من يقرأ مسرحية لشكسبير لابد وان يصطدم بحقيقة فحواها أننا نرى مناظر مسرحيته فى احشاء شعره . يقول ماكبث وهو ينظر فى السماء المظلمة ليلة ارتكب جريمته . « ان السماء تقتصد فقد أطفأت كل شموعها . » ويمكن أن نسوق آلاف الشواهد على المنظر الذى يغزو به الشاعر خيال نظارته ويحملهم على أجنحته بعيدا عن المسرح الاليزابيثى الواضح فى بساطته وضوح النهار والمقام فى الهواء الطلق ، وينقلهم فوق اعجاز عبقريته الشعرية وبفضل فصاحة الممثلين الى أى ركن من أركان المعمورة يعن له أن ينقلهم اليه .

ان رسم المناظر بالكلمات يجعل وظيفة الفرشاة التقليدية فى رسم المناظر وظيفة زائدة عن الحد . ولكن هدف المخرج يجب أن يكون اظهار هذا الرسم عن طريق قدرته على الاحتفاظ بجمال العبارة والتوزيع الأوركسترالى للأصوات من أول المسرحية حتى نهايتها . والقاء الشعر ـ ذلك الفن الذى يكاد يكون مهجورا ـ أساسى وهام بالدرجة القصوى . فاذا ما استمعت الى ارنست ملتون فى مسرحية « هاملت » التى سأخرجها ، فانك تشعر بجمال اللغة الانجليزية الذى اندثر فى عصر السرعة وعامية الجاز الأمريكية .

(الاجبشيان ميل فى ١ نوفمبر ١٩٢٧)

« هاملت » بقلم بونامى دوبرى

لما كان الغرض من مقال كهذا ليس معالجة شكسبير معالجة نقدية وانما تقييم الاخراج والتمثيل . لذا اقتضت الضرورة حضور الليلة الثانية بدلا من الليلة الأولى حتى تتمكن الفرقة من التعود على الظروف الجديدة التى تعمل فى ظلها ، وهى ظروف دائما تضع من فيها فى شدة وضيق . ولكن سواء حقق العرض مكاسب أم لم يحقق فان مستر أتكنز يهنأ على النجاح الذى أحرزه . وأول الانتصارات التى حققها هو أنه جعل أعضاء الفرقة يعملون فى توافق وانسجام ، وهذا نصر أدبى يتساوى مع الانتصار الذى حققه الاعداد المسرحى ، الذى سمح بتوالى المنظر بعد المنظر دون توقف ، الأمر الذى يعتبر نصرا فى ميدان الجماليات ، لأنه يمثل أكثر الجوانب أهمية فى تمثيل مسرحيات تلك الفترة .

ذلك أن الشكل الحقيقى للدراما ليس فى التجهيزات أو عمل المناظر أو بقية ما أسماه مستر شو (ساردودلدوما)(*) ، وانما فى العلاقة التى تربط مجموعة من العواطف بغيرها • وهذه العواطف يكون لها أثر فعال متى كان توقيتهـا سليما ، ويحسن الحكم عليها • وقد وصل مستر أتكنز الى نتيجة رائعة فيماعدا النهاية • فمشهد دفن أوفيليا كان ينبغى أن يكون أكثر سرعة • وكذلك المشهد الذى يظهر فيه هاملت وهوراشيو وأوسريك (الذى بالمناسبة لم يكن مسموعا) يمر ببطء ، بينما يجب أن يمر المشهد الأخير بسرعة مروعة حتى النهاية تقريبا• ذلك أن موطن الدراما بالفعل فى أية مسرحية هو تغير ايقاعها • وعسى أن يغير مستر أتكنز بعض الشىء من سرعة توالى المشاهد أكثر مما يفعل الآن • وثمة شىء آخر ، هو أنه كان على صواب فى القدر اليسير من الحذف الذى أجراه فى المسرحية • وذلك لأن الحذف لم يمتد الى الجزء الذى يكثر الحديث عنه الخاص بالممثلين الأطفال • ولكنا لسنا على يقين من سلامة حذف المنظر الذى نعلم فيه أن هاملت أخفى جثة بولونيوس • فهذا المشهد يخلق جوا من الهلع المؤرق على جانب كبير من الأهمية ، وهو يمثل فى الحقيقة كل البضاعة التى يتعامل فيها مستر ماتيرلنك(*) • ولكن أتكنز على أية حال لم يقتطع شيئا من المسـرحية بدعوى الحرص على مظاهر الحشمة • وهذا فى ذاته أمر محمود لأن شكسبير نفسه لم يكتب من أجل الطهر والعفاف •

كان مستوى التمثيل مرتفعا بوجه عام • وكم كان سارا أن نسمع صوت مس ناى بوضوح وسلامة مخارج ألفاظها وهى تؤدى دور أوفيليا ، وأن نشاهد مستر كيرتيز وهو يؤدى دور هوراشيو على نحو مستقيم لا غبار عليه • وكان مستر لاثبورى صورة رائعة لبولونيوس الأحمق الحكيم ، وان كان ضعيفا واهنا راضيا عن نفسه نوعا ما • ولكن النصر الحقيقى يعزى الى مستر والتر فى دور كلوديوس ، ذلك الدور الصعب الذى أداه والتر بمزيج رائع من النذالة والوقار ، بيد أن دوره بالطبع أسهل من دور هاملت الذى أداه مستر ملتون بطريقة مشوقة للغاية • فهو ممثل واسع الخيال وصاحب اشارات ذات دلالات معبرة وتوقيت سليم وان كان يفتقر بعض الشىء الى قدرة والتر وتمكنه من السيطرة الصوتية • فضلا عن أنه كان يحرك جسده بحرية أكثر مما ينبغى • لذلك لم نشعر بشـد الأعصاب الذى نراه فى هاملت نفسه • وفى بعض الأحيان خامرنا شعور بانتصار الممثل فيه على الانسان • ولكن حينما يترك ملتون نفسه على سجيته كما كان يفعل فى أغلب الأحيان نراه يتقمص دوره ويترك فينا لاذع الأثر • وكان المشهد الذى ظهر فيه غاية فى الحدة • كما أنه استطاع أحيانا أن يترك فينا رائع الأثر •

(*) حرفية الكتابة المسرحية الجيدة نسبة الى فكتوريان ساردو (المؤلف) •

(*) كاتب مسرحى وشاعر رمزى بلجيكى ١٨٦٢ — ١٩٤٩ (المؤلف) •

فالقاؤه للبيت « عدا حياتى ، عدا حياتى ، عدا حياتى » ـ ذلك البيت الذى شد ما أعجب به كوليردج ـ كان القاء جميلا مدهشا · وهو مثال واحد بين أمثلة كثيرة يمكن أن نسوقها · وكم كان مؤسفا ألا نراه يقفز الى قبر أوفيليا · فقد أفقدنا حذف هذا المنظر تأثير « العاطفة الجارفة المشبوبة » ·

ورغم أن اخراج هذا العمل قد جمع كل المزايا العصرية فى معظم النواحى ، فانى لا أملك الا أن أقول ، كما قلت من قبل ، اننى أود لو كف الممثلون عن استعمال كلمة «me» بدلا من «my» · ويمكننا التساهل فى استخدام عبارة «me lord» ولكن اذا وصل الحال الى قولهم «me hats and me boots» «upon me honour» ، فان هذا يصبح مثيرا للأعصاب ، وهناك ما هو أسوأ من ذلك ، فما الذى تعنيه عبارة :

«Costly the habit as the purse can buy»

حيث تغير تركيب الجملة ·

اننى أعرف أن الممثلين يجادلون بقولهم ان «my lord» تبدو وكأنها توحى لنا بأننا فى الكنيسة · ولكنى فى هذه المناسبات أفضل أن أكون فى كنيسة على أن أكون فى محل خردوات أو فى مخزن الطعام الذى يشـــرف عليه كبير الخدم · والجريمة الأبشع من هذا هى محاولة تحسين أسلوب شكسبير ، كما لو كان هذا الأسلوب بحاجة الى تحسين ، أو أن الأبيات تخلو من ضوابط الوقف ؟؟ ما هو الغرض اذن من الشعر المرسل ؟! ان الوقفات العشوائية لا تزيد من وضوح المعنى · لقد شاب الالقاء عدة غلطات من هذا النوع ، كان أســــوأها عبارة «to hold the mirror up to nature» · فعندما يسير العقل مع هذه العبارة حتى يصل الى الاستعارة الموجودة فى «hold» فانه يقينا يجفل عند لفظة «mirror» · واذا كان على الممثل أن يتوقف فيمكنه أن يقف بعد كلمة «to» وعلى أية حال فهذه اعتراضات تافهة · فقد كان الأداء على مستوى رفيع · وان المرء ليشعر بأشد الامتنان لهذه الفرصة لمشاهدة عروض الفرقة والتمتع بالاضاءة وتوزيع الممثلين فى مجموعات على نحو يثير الاعجاب · ناهيك عن روعة ملابس أجمل فترة فى تاريخ الأزياء الانجليزية ·

(الاجبشيان جازيت فى ١٢ نوفمبر ١٩٢٧)

« الليلة الثانية عشر »

بقلم بونامى دوبرى

عندما نعرض لهذه المسرحية نذكر كلمات احدى شخصياتها ، وهى شخصية أندروا ايجتشيك الذى قال : « عظيم ! أليس هذا أفضل تهريج قيض لنا أن نراه ؟»

هذه المسرحية الاليزابيثية الرومانسية اللذيذة المقلوبة رأسا على عقب تتخللها مسحة حزن من شأنها أن تزيد ضحكنا فى النهاية فقط ؟ كانت مس ناى التى لعبت دور فيولا باعثة على البهجة والسرور ٠ ورغم انها تقمصت دور الصبى الا أننا لم ننس انها فتاة ٠ ولم تضف هذه الممثلة على دورها حدة تزيد عما يتطلبه الموقف ، كما أنها نجحت فى أضفاء قيمة بالغة على ما تلقيه من أبيات ٠ وكم كان ممتعا ان نسمعها تقول «my» ــ وهى الكلمة المفروض قولها ــ وليست كلمة «me» المقتضبة الشائهة ٠ وكان مستر ليستر فى دور سباستيان صنوا لها على نحو رائع ، كما كان سباستيان يشبه اخته شبها عظيما لدرجة أن الواحد منا شعر أنه من الممكن أن يخطىء فى التمييز بينهما ٠ ولكن دوره بطبيعة الحال سهل يسير ٠ واستطاع الاخراج أن يظهر ما فى المسرحية من رشاقة مغرية عن طريق الاعداد المسرحى والملابس والحركة ٠ وكانت مس ديكسون التى لعبت دور أوفيليا تفيض بالسحر والجاذبية ، كما ان مس الارديس التى لعبت دور ماريا ملأت المسرح بفيض من المرح والحبور ٠ وكان كل من اشترك فى تمثيل هذه المسرحية حبيبا الى النفس ، الى الحد الذى جعل المرء يحمل للبشـــرية حبا أكبر ٠

واذا كانت المسرحية قد استطاعت أن تفتن المشاهد وتنقله الى عالم أثيرى من صنع الخيال ، فأعتقد أن السبب فى هذا يرجع الى أن أحداثها تقع تماما فى انجلترا ، وهذا أمر يبعث على المتعة البالغة ٠ وليس فى مقدورى ان أصادق أى انسان لا يكون صديقا للسير توبى بيلتش ٠ وهو رجل له نصـــف خصـــائص شخصية فولستاف ، مهذب كل التهذيب حتى عندما نراه يغرق فى جوال ٠ ومستر أتكنز على حق فى تأكيد هذا الجانب من شـــخصيته دون أن يجعل منه مجرد أضحوكة ٠ كان دوره رائعا ٠ ولكم يتمنى الواحد منا لو أنه أدى بعض عباراته الشهيرة للغاية مثل قوله : « هل تظن لأنك تتحلى بالفضيلة أنك تستطيع أن تقضى على ما فى الحياة من مرح » ٠ وكان مشهداحتساء الخمر كما ينبغى له أن يكون وكان مستر سبايت الذى لعب دور فست فى مرحه الصاخب سيد المعربدين ٠ ولكن هذا المشهد الأخير فقد شيئا من حيويته ٠ وتعين على السير أندرو وفبيان أن يسيطرا على السير توبى بمحض القوة ٠ وكان أداء مستر والتر لدور مالفوليو معبرا عن حب الذات فى جوهره الخالص ٠ ولم يبالغ والتر فى أداء هذا الدور الذى استهلك من كثرة تمثيله وكان صوته واشاراته وعينه المتغطرسة تعبر عن حماقة هذا الرجل وحدة طباعه وجذوتها ٠ ولن ينسى أى واحد منا مســـتر لاثبورى فى دور السير أندرو هذا الانسان الأجوف الذى يشبه الطاووس فى خيلائه ، والمصنوع من أصداف الحماقة المغرورة ٠

وبالرغم من أن الأمسية كانت بهيجة ومن أنها أفعمتنا بالاحساس بجمال

الموسيقى ــ الذى لا يرجع تماما الى نسمات العصر الاليزابيثى التى هبت علينا ــ فانا نبالغ اذا قلنا ان هذه الأمسية بلغت حد الكمال · وفى ظنى أن اجراء حذف على النص الشكسبيرى توخيا لمتطلبات الحشمة ليس له أية أهمية فى هذه المسرحية · رغم ان شكسبير فى رأيى لم يتجاوز حدود التهذيب فى كتاباته الا لهدف · ويهمنى اقدام الفرقة على حذف مشهد السجن · فاغفال ما فى الحياة من قسوة ليس سوى نوع من خداع النفس · وقد خلق شكسبير أيضا شخصية مالفوليو للهدف التقليدى الذى يرمى الى معالجة ما تعانيه الشخصية الدرامية من افراط ·

ان مشهد السجن يبعث على الألم · ولكن الألم ضرورى تماما لتطهر النفس فى الملهاة ، كما هو الحال فى المأساة · وكان من الخطأ جعل مالفوليو مثيرا للضحك فى النهاية حينما ظهر على المسرح وفى شعره قشة عالقة · ذلك لأن قوله الأخير الهائل : « سوف أنتقم منكم جميعا بربطة المعلم » يفقد قوته ، كما يضيع من هذه المسرحية الرومانسية التناقض الصحيح بينها وبين أثر الباليه (وهو ما لم ينجح الاخراج فى ابرازه تماما) · كما كنا نفضل أن يغنى فست أغنيته الأخيرة أمام الستار · لأننا بدون هذا لا يمكننا أن نقفل راجعين الى الحياة بعد تجوالنا فى مملكة الوهم المنعشة ·

(الاجبشيان جازيت فى ١٤ نوفمبر ١٩٢٧)

« عطيل » بقلم بونامى دوبرى

قبل أن أبدأ فى اثارة ضيق بعض قراء هذه الجريدة ببعض التعليقات المعادية ، يجدر بنا أن نقول ان لحظات معينة فى هذه المسرحية عوضت لنا كل شىء · ومثل مستر والتر شخصية « عطيل » على نحو مقنع وبطريقة تثير الاعجاب ، وجعلنا نشعر أن المأساة الحقيقية فى المسرحية لا تكمن فى الموت ، الذى يعتبر شيئا شائعا ، بل تكمن فى تدمير شخصية نبيلة ، سممتها « حيل رجل عادى ونذل عرك شئون الدنيا » · وهو الوصف الذى أطلقه ويندهام لويس على اياجو الذى « الذى استجمع قصارى جهده لتحطيم بطل شكسبيرى عظيم » · كان مهيبا ذا جلال مروع حتى اللحظة التى بدأ فيها الجنون يؤثر على عقله · وكانت مس ناى التى مثلت دور ديدمونة ممتازة فى كل شىء · وانى أوضح للناقد الذى هاجمنى مؤخرا على صفحات هذه الجريدة ان مس ناى فى هذه المسرحية بفضل القائها وحده غالبا ما تركت أبلغ الأثر فى نفوسنا · ومن الواضح انها تفهم جميع ايماءات ومضامين ما تقول · ويبدو أنها تؤدى القاءها بتلقائية تنبع من أعماق كيانها · أليس هذا انجازا عظيما ؟ انهم ينحون على باللائمة لأننى أبخل عليها بالمدح ، فأثنى فقط على طريقة نطقها · ولكنى على يقين أن مس ناى التى تعرف

تمام المعرفة ما فى ذلك من صعوبة وعسر سوف لا تشعر بأنى قد ظلمتها ٠ وعندما كانت هى وعطيل على خشبة المسرح ، سار كل شىء على ما يرام ٠ وظل الأمر هكذا حتى أنضمت اليهما مس ألارديس التى برهنت على أنها ممثلة ممتازة فى أدائها لدور اميليا تماما كما كانت فى دور ماريا ٠ وهناك أيضا المستر لاثبورى الذى لعب دور رودريجو ، فقد أثبت لاثبورى أنه يمكن الاعتماد عليه دائما فى القيام بأى دور بكفاءة دون أن يتجاوز الحدود المرسومة لهذا الدور ٠ ولكن دوره فى هذه المسرحية كان صغيرا ٠

ان الهجوم الذى يتضمنه مقالى (فهو هجوم على أية حال) لا يتناول التمثيل ٠ وانما هو هجوم على الاخراج أرجو أن يغفره لى مستر أتكنز ٠ صحيح أن هذا الاخراج اتسم بطبيعة الحال بلون مميز ، فضلا عن ابرازه توزيع المجموعات توزيعا تصويريا ٠٠ ولكن أين الحركة ؟ لقد كان الفصل الأول حسب تقسيم المخرج ميتا بلا حراك ، كما أنه كان يبعث على الكآبة بشكل عميق ٠ فهو يحتوى على أسوأ خصائص التمثيل التقليدى القديم وخدعه ٠ فضلا عن أن كل الشخصيات تقريبا كانت تؤدى القاءها بطريقة مملة تدعو الى الضيق وبرتابة تبعث على النعاس ، كما لو أن القاءهم الشعر قد جعلهم منومين مغناطيسيا ٠ وكانت نتيجة كل ذلك أن أصبح الالقاء أشد ما يكون فظاعة ٠ حتى مستر والتر وقع فى هذا الشراك رغم ما عرف عنه من قدرة على السيطرة الكاملة على القائه فى المسرحيات الأخرى ٠ وانى أذكر كمثال على ذلك هذا البيت :

The is the only witchraft I have used

حيث يتضح أن النبرة الرئيسية يجب أن توضع على only ، وذلك باعتبار ما سبق على هذا البيت ٠ وبعض الحذف البسيط أجرى على النص هنا ٠ ولكن هذا الحذف لم ينل من المسرحية أو يسىء اليها ٠

غير أن الأمر السىء حقيقة هو اجراء ذلك الحذف الآخر ٠ ولم يكن هناك ما يدعو الى اجراء أى حذف لو أن المستر أتكنز استخدم طريقته فى تقديم العروض على خشبة المسرح ، وهى طريقة تمكنه من تحقيق ما يسعى الى تحقيقه من نتائج ، ألا وهو السرعة ٠ ان الغرض من الستار المتساقطة(*) هو جعل المناظر يتتابع الواحد منها بعد الآخر دون توقف ٠ ولكن كلّف مستر أتكنز بمشهد واحد جعله لا يستفيد من هذه الميزة (وهى ميزة حيوية ، كما ذكرت من قبل ، لتوطيد العلاقة الصحيحة بين العواطف) ، لدرجة أن بيانكا العاهرة كانت تتجول فى هدوء فى حجرات القصر الداخلية ! فضلا عن تبديد وقت كبير عند مغادرة الممثلين لخشبة المسرح ، وذلك لاصرار مستر أتكنز على أن يلقى الممثل كلماته

Drop Curtain

الأخيرة وهو يتوسط خشبة المسرح • كما أن كل مشهد كان يسير بنفس الخطوة البطيئة ، مدمرا بذلك البناء الايقاعى للتراجيديا • ولم نشعر قط بأن الأحداث تدفعنا دفعا • ومن ثم فان عرض مشكلة الشر المظلمة فقد نصف قوته وتأثيره • وهذه العيوب نتج عنها العيب الآخر المتصل بالحذف • ولم يكن لحذف مشهد « المهرج » أى أثر على المسرحية • ولكن مشهد « التصريح » كان ضـــروريا لاعطاء قوة دفع لمشهد تعاطى الخمر ، الذى كان مجدبا للغاية • والأكثر أهمية من هذا هو مشهد مقتل رودريجو ، ليس فقط لأنه يساعد على نمو الحدث • ولكن لأنه بدون هذا المشهد الفاصل ، فسوف يتتابع مشهدا حجرة النوم الواحد منهما تلو الآخر • وهما مشهدان جادان وخطيران للغاية يجب أن نفصل بينهما عن طريق منظر الرعب المضطرم فى الشارع • واذا كان لابد أن نستغنى عن شىء ، فليكن جزء من المشهد الذى نرى فيه ديدمونة تصل الى قبرص ، ذلك الجزء الذى وصفه توماس رايمر الذى نحتقره بلا موجب بأنه « تجمع غوغائى طويل من نوع الفارس التهريجى بين اياجو وديدمونة ، الذى نجده فى سائر المسرحيات الغثة ، ويصل فى الغثاثة حدا لا تتحمله حتى أية طباخة ريفية مع حبيبها » ولم ينقذ هذه المسرحية من الفشل سوى فن مس ناى ومستر والتر •

(الاجبشيان جازيت فى ١٦ نوفمبر ١٩٢٧)

« هاملت أول المحدثين »

بقلم ارنست ملتون

كثيرا ما سألنى زملاء من نفس المهنة أو أصدقاء من غير المحترفين لها اذا كنت لا أجد من الصعب على أن ألعب دور هاملت • ان مثل هذه الاستفسارات لا تشير بالطبع الى الصعوبات التكنيكية أو الاجهاد البدنى الذى يصيب المرء من جراء القيام بأداء أطول دور كتب فى تاريخ المسرح الأوربى • فالذى يعنيه هؤلاء الزملاء والاصدقاء الاستفسار عما اذا كان من الصعب تقمص شخصية هاملت ، وترجمة عقل وقلب وروح هذه الشخصية المسرحية المتقنة التى ابتدعها أعظم كاتب مسرحى عرفه العالم •

واجابتى تتلخص فى أننى بكل تأكيد لا أجد أية صعوبة فى أداء دور هاملت •• والواقع أنه فى اللحظة التى يدرك الممثل ما فى هذا الدور من عصرية جوهرية ينبغى ابرازها ، فان هذا الدور من بين جميع الأدوار العظيمة فى الدرامـــا الكلاسيكية — يصبح أكثر دور قمين بأن يشرح صدر من يضطلع بأدائه • وفى كل الدراما التى سبقت شكسبير نلتقى بالشخصيات التراجيدية العظيمة التى

تواجه الممثل بصعوبات غير عادية عندما يحاول استجلاء سيكولوجيتها ووجهات نظرها وموقف الآخرين تجاه الشخصية التى يقوم بأدائها ٠

ونحن نلتقى بمثل هذه الشخصيات فى الدراما الاغريقية وفى الدراما السابقة على شكسبير ، مثل شخصيات تامرلين واينياس وفاوست وادوارد الثانى عند مارلو ، وأوديب واليكترا وميديا عند الاغريق ٠ ان جميع هذه الشخصيات يحيط بها جو من العظمة البطولية والوقار الكلاسيكى ، كما أن مأساتهم تبدو حتمية وعذابهم لا علاج له ٠ هذه الخصائص هى التى جعلت شخصياتهم تعيش عبر العصور ، تؤثر فينا بجلالها وعظمة مآسيهما ٠ ولكن هذه الشخصيات لا تنتمى الى عصرنا بكل تأكيد ، سواء من ناحية موقفها تجاه الحياة أو فى رد فعلها تجاه بعضها البعض ٠ وبالرغم من أن مارلو أدخل الى مسرحنا حرية الشعر الحر وجماله ، وبالرغم من أنه أدخل اليه مجالا أوسع للعاطفة ، وأنه ارتفع أحيانا الى قمم ميتافيزيقية أعظم ، كما أنه سبر غور مشاعر دينية أعمق من شكسبير ، فانه لم يستشرف أبدا عصرية روح شكسبير ٠

ان هاملت يعانى كما يعانى نساء ورجال اليوم ، وذلك لأن شكسبير يقيم وزنا لمشاعر الشفقة والعذاب الذى يضنى الروح ومشـــاعر الكراهية ٠ وكان يمتدح الأخيار ويدين النفاق والزيف ، وهو فى ذلك لا يختلف اطلاقا عن أعظم كتابنا المعاصرين ٠ وعلاوة على ذلك ، فهو يحمل كراهية خاصة تختلف عما درج عليه الأقدمون لانزال الألم واراقة الدماء ٠ ونلاحظ هذا على وجه الخصوص فى « هاملت » ٠ ان الأمير هاملت يستسلم لفكرة القدر والنصيب فقط عندما يشعر بأنه منهوك القوى ٠ عندئذ نراه يتكىء الى العقيدة القائلة بأن « هناك قوة الهية ترسم مآلنا وتحدد خطانا مهما قيض لنا أن نفعل » ٠ ولكنه باســـتثناء وقت الاعياء يدرك فى قرارة نفسه ان ارادته حرة فيما يفعل بكلوديوس ، أى أنه يملك قدره بين يديه ٠ وباختصار فان هاملت ليس أداة فى يد الآلهة ، بل رجل فى مثل حرية الآلهة نفسها ٠

صراعات روحية جبارة

توحى لنا المسرحية بأننا نشاهد فى حقيقة الأمر صراعات روحية جبارة تدور فى دخيلة جهاز نفسى لانسان حساس للغاية ٠ ومشكلة هاملت هى التوفيق بين واجبه الذى يلح عليه ومفهومه الخاص عما هو صواب أو خطأ ٠

وهو فى هذا الصدد عصرى على نحو واضح ٠ وذلك لأن الجيل الأصغر سنا يظهر استعدادا خاصا لمناقشة القانون على ضوء ميوله ، وأن يفحص بنفسه

ما قبلته الأجيال السابقة دون تحفظ ٠ وتمثل شخصية هاملت ثورة الفرد ضد التقاليد الأخلاقية والاجتماعية ٠ والشيء الملحوظ الذى يكتشفه أى واحد منا عندما يمعن النظر فى شخصية هذا الأمير هو أنه لا يشك أبدا فى الجرم الذى اقترفه كلوديوس ، وفى أن واجبه يحتم عليه قتل الملك النذل ، ليس فقط لكى ينتقم لمقتل والده ، ولكن لكى يوطد أسس نظام أخلاقى فى الدولة ٠

ويقينا لم يكن تردده ينبع من عدم وثوقه وتأكده ، ولا من خوفه لتعريض روحه للهلاك ٠ فالرأى عندى أن الصفة الرئيسية فى شخصية هاملت وسلوكه هى ثورة جمالية تتلخص فى الثورة على فكرة اراقة الدماء ٠ وعندما أجبر على التصرف ، على سبيل المثال عندما أعتقد ان الملك كان مختبئا وراء الستار فى حجرة والدته ، أو عندما وجد نفسه أمام أحد أمرين : اما أن يجهز عليه المتربصون به عند وصوله الى انجلترا ، أو أن يضحى بروزنكرانتس وجيلد نشترن حتى يتمكن من الافلات من الخطر المحدق به ، نراه يتطرف فى اتخاذ مسلك الرجل المقدام غير الهياب ٠ ولكن بالرغم من أن تباطئه أدى الى موت أمه وحبيبته وبولونيوس والمتآمرين التعسين اللذين صحباه الى انجلترا ، الا أنه لا يستطيع بأعصاب باردة أن ينفذ الفعل الذى يدرك أنه حتمى على نحو ما ، وهو الفعل الذى أجبر على تنفيذه فى النهـــاية ٠ ان هاملت يحجم عن صـــياغة الأحداث وتشكيلها ٠ ولكنه يستطيع أن يرتفع الى مستوى الحدث ٠

النـــوع العصـــابى

لكم ينطبق هذا على النوع العصابى والشاعرى الذى نعرفه جيدا فى يومنا الراهن ٠ وفى الحقيقة يبدو أن شكسبير فى تخيله واستحداثه لشخصية هاملت فى هذه المسرحية التى تعتبر أروع مسرحياته طرا قد استطاع أن ينفذ بادراكه سلفا الى دراما المستقبل بأكملها ، وأن يضرب مثلا على أكثر الشخصيات تشـــويقا فى العالم يتناقله الناس عبر العصور ٠

ويمكن أن نتتبـــع مدى تأثير مصـــير هاملت بمعنـــاه الدرامى والأدبى والتصويرى فيما تركته هذه الشخصية الشكسبيرية من أثر على عدد كبير من أعظم كتاب عصرنا الراهن ٠ وبدون أن نتهم هؤلاء الكتاب بالسرقة الأدبية فى قليل أو كثير ، فانه من الصـــعب علينا ألا نرى أن ايوجين مارشـــبانكس فى « كانديدا » وأوزوالد الفنج فى « الأشباح » ، والبطل المأساوى لبرانديللو فى « هنرى الرابع » ما كان يتم تصويرهم على هذا النحو لو أن شكسبير لم يكتب مسرحية « هاملت » ٠ ان هذه الشخصيات الرائعة فى الدراما الحديثة هم فى

الحقيقة أحفاد أمير الدنمارك الشرعيين · ولكنهم يحبون أن يكون لهم حياتهم الفردية المستقلة شأنهم فى ذلك شأن جميع الأحفاد ·

(الاجبشيان جازيت فى ١٦ نوفمبر ١٩٢٧)

« تاجــــر البندقيـــــة »

بقلم بونامى دوبرى

هذه المسرحية تتميز بالسخافة · فماذا يمكن أن يكون أكثر سخفا من مسألة رطل اللحم البشرى ؟ أو من هزل الصناديق الصغيرة لحفظ الأشـــياء الثمينة ؟ ورغم هذا فان شكسبير يتناول هذين الموضوعين ويجعل منهما شيئا ممتعا ، مما يبرهن على أمرين ، أولهما ان الدراما أساسا شكل أدبى · وثانيهما ان الموضوع الذى يختاره الفنان ليست له أهمية على الاطلاق ، وانما المهم ما يصنع بهذا الموضوع · ولكن يصعب للغاية الاحتفاظ بالتوازن على خشـــبة المسرح بين العالمين الخياليين اللذين تعالجهما المسرحية · ويكمن الخطر فى أن نعلق على دور شيلوك أهمية أكثر مما ينبغى ، وهو خطر يرجع الى اعتقاد خاطىء بأن الشخصيات تمثل أهم شىء فى مسرحيات شكسبير · والدليل على ذلك ما سمعنا من أقدام بعض المخرجين على حذف مشهد بلمونت الأخير · ولكن المستر أتكنز نجح نجاحا كاملا فى موازنة عناصر المسرحية ، ومن ثم رأينا أن شيلوك لا يمثل حجما أكبر من حجمه الحقيقى باعتباره مجرد حادثة فى قصة رومانسية خلابة حتى ولو كانت هذه الحادثة هامة ومخيفة ·

من المؤكد دائما أننا نجد فى المسرحيات التى يخرجها مستر أتكنز عددا من الصور الجميلة المتتابعة · وهو ممتع فى توزيعه للممثلين فى مجموعات كما أنه ممتع فى ألوانه · ولكنه يفشل أحيانا فى بنائه الايقاعى (وقد أوضحت هذا من قبل بطريقة قيل لى انها قاسية · ولهذا فانى أعتذر) ولكن هذه المسرحية تخلو تماما من أعراض الفشل · فالحركة تسير الى الأمام ، ولا توجد وقفات غير ضرورية · كما أن الحدث يجلب الى المسرح من الخارج ويتجه من هناك الى العالم الخارجى بدلا من أن يجلب قبل أن يبدأ الى منتصف خشبة المسرح ، ويبقى هناك حتى ينتهى · وكنموذج لما ينبغى أن يكون عليه مشهد صغير ، فاننى أثنى على المشهد الذى يحضر فيه جوبو الخطاب من جيسيكا الى لورنزو · ان هذا النوع من المشاهد هو اختبار لفن المخرج · وقد سجل أتكنز انتصاره فى تصوير هذا المشهد · ولكن يؤسفنى على أية حال أنه وجد من الضرورى أن يغير ترتيب المشهدين ·

ليست هناك ضرورة لاجراء أى حذف فى هذه المسرحية نظرا لأنها قصيرة . لاحظت أن الحذف الذى قام به المخرج كان فقط مرده الحـــرص على قواعد اللياقة وعدم خدش الحياء . هذا اذا استثنينا حذف المقطوعة التى تمزق نياط القلب بعض الشىء : « قل لى من أين تولد هذا الخيال ؟ » انى أعرف أن هذه مسألة تقبل النقاش والجدل . وأعتقد أن مستر آتكنز كان على حق عندما حذف الحديث الذى دار بين لانسلوت ومور . ولكن تكرار الحذف من المشهد الأخير أدى الى تجريده من أهم مزاياه . فنحن ، على أية حال ، لسنا أطفالا . وماذا يهم اذا كانت بعض أجزائه لاتراعى اعتبارات اللياقة . ان هذا المشهد مستمد من الكوميديا التى ظهرت فى عصر عودة الملكية الى انجلترا . وعندما قامت الآنسة اديث ايفانز بلعب هذا المشهد ، نراها تعالج شخصية بورشيا كما لو أنها صورة طبق الأصل من ميلامانت . وانى شخصيا لا أخجل من الاستمتاع العظيم بما كان من الواضح أن شكسبير يستمتع به .

ولا يبقى أمامى سوى مساحة صغيرة لاعطاء التمثيل ما يستحقه من مديح . فقد وصلت مس ناى الى قمة الأداء ، الأمر الذى يعنى الكثير . وكانت هناك ثلاث شخصيات لبورشيا تتشابه وان اختلفت . واستطاعت مس ناى التوحيد بينها بسحر الحديث والاشارات وبتعبيرات وجهها الرائعة كانت ممتعة تماما . ولعب مستر ملتون دور شيلوك فجاء أداؤه قويا دون أن يكون ساحقا ، وهو المفروض أن يكون . وفى مشهد المحاكمة لعب شيلوك دوره بخفة دون أن يفقد الدور ذرة واحدة من قوته . واستطاع عن طريق سكونه أن يحرك العواطف الجياشة ، كما أنه نجح عن طريق تحريك يده فى مستوى المرفق (وهو ما يعرف بتكنيك بترتون) أن يقوم بأداء أكثر الاشارات تأثيرا فى النفس . ولسنا نوفى المستر لاثبورى الذى لعب دور جوبو حقه عندما نقول عنه انه أعطانا ما توقعناه . ونحن نتوقع منه الكثير . كانت جيســـيكا أكثر من رائعـــة وكان دورها يلائم مس ديكسون تماما . كما أن المستر ليستر أحيانا أجاد للغاية دور لورنزو ، فقد أثارت حركاته الانفعالية الاعجاب . ولكنه بالغ بعض الشىء فى القاء الفقرات الغنائية الممتعة فى ليلة بلمونت على نحو خطابى . ان الأدوار الثانوية الصغيرة أصـــعب بكثير مما تبدو . ولهذا فان مارس دان وهاين وكرتيس وهتشنسون يستحقون جميعا الثناء لما قاموا به من أدوار مدروسة دراسة جيدة ، وهى على التوالى أدوار أمير مراكش وأمير أراجون وسالاريو وسالارينو . حقا لقد كانت أمسية ممتعة . ولكن اذا كان باستطاعة مس ناى ومس ديكسون ومستر ملتون (غالبا) أن يقولوا «my» بدلا من «me» ، أفلا تستطيع بقية الفرقة أن تحذو حذوهم ؟

(الاجبشيان جازيت فى ١٨ نوفمبر ١٩٢٧)

خطاب مفتوح الى ارنست ملتون

بقلم ادوارد عطية

دعنى أؤكد لك ، يا سيدى ، أن هدفى الوحيد من توجيه هذه الكلمات اليك على صفحات الاجبشيان جازيت انما هو رغبة أصيلة من جانبى لاستجلاء حقيقة يهمنى أمرها للغاية · وانني على ثقة من أنك ، بعد الامعان فى قراءة تعليقاتى المتواضعة التى كتبتها ، سوف تدرك أننى لست غيابا أتلمس الاخطاء ، وأن تقديرى الكامل لذلك العرض الذى شاهدته فى دار الأوبرا مساء يوم الأحد لم يتأثر نتيجة الشكوك التى ساورتنى حول أمرين صغيرين ·

لست من خلال العرض الذى شاهدته ، وحتى قبل أن أقرأ مقالك الذى نشرته فى الاجبشيان جازيت أنك تتصور هاملت على أنه رجل ذو طبيعة مفرطة فى الحساسية ، رجل تجفل نفسه الرقيقة المهذبة من فكرة سفك الدماء · ان أداءك دور هاملت فى الفصل الأول غلب عليه الاحساس بالاكتئاب والاغتمام المطلق لدرجة أن المرارة نفسها لم يعد لها مكان · لقد رأينا هاملت وقد سحقه الحزن والتعاسة أكثر بكثير جدا مما حركه الغيظ واستحثه الغضب ، حتى أنه بدا لنا أشبه شىء بفتاة واهنة خانعة رقيقة القلب يعتصر الأسى واليأس فؤادها ، هاملت الذى يستأثر به الضعف فى غمرة حزنه حتى أنه لا يستطيع أن يضفى على أقواله احساسا بالمرارة ، حتى فى المناجاة الأولى أو حتى حينما أجاب أمه بقوله : « يبدو ! كلا ياســـيدتى ، انها حقيقة ــ أنا لا أعرف كلمة يبدو هذه » · فكلا الحديثان ، فى معناهما وان لم يكن فى مبناهما ــ يملأهما الاحساس بالمرارة ·

اراقـــة الدمـــاء

ان أداء الدور على هذا النحو يتمشى بالفعل مع المفهوم القائل بأن هاملت رجل ذو نفس مفرطة الرقة والحساسية ، يقشعر بدنه من فكرة اراقة الدماء · ولكن هل هذا المفهوم مقنع بالفعل ؟ يجب على الاعتراف بأنه مفهوم يعجز عن ارضائى · أليس هذا المفهوم مغايرا للاحساس بالمرارة ، أو قل قسوة القلب التى يبديها هاملت فى أكثر من مناسبة خلال أحداث المسرحية · سواء بالكلمات أو بالأفعال ؟ اننى أجرؤ على القول بأن انسانا تتميز روحه بالحساسية المفرطة وتجفل من مجرد فكرة اراقة دم رجل يعلم علم اليقين أنه وغد قتل أباه ، ليس فى وسعه معاملة أوفيليا ــ التى أحبها ــ بمثل تلك الخشونة التى يعاملها هاملت

بها · وثمة شيء آخر ، فبعض الكلمات التى تفوه بها هاملت مخاطبا أمه فى المشهد الرابع من الفصل الثالث مفعمة بالوحشية التى تثير الاشمئزاز ــ بل انها فى الواقع فى مثل طعن الخناجر · ونحن نراه لا يتورع عن ازهاق روحها بما يقوله لها · وهو يستطيع أن يفعل ذلك بالكلمات فقط · ولكنه حتى يجهز على عمه فلابد له من أن يريق دمه بالفعل وليس بالكلام · وهو مالا يستطيع فعله . ولا يمكن أن يتخيل نفسه فاعله ، لا لأن طبيعته الجمالية تحول بينه وبين فكرة اراقة الدماء ، ولكنه لأنه فى سبيله الى أن يعانى من اضطراب عصابى عميق يشل عزيمته · فاذا سلمنا بأن رجلا مرهف الحس على هذا النحو يمكن أن يثور بدافع مفاجىء ، فيطعن طعنته من وراء الستار تصيب من يتخيل انه الملك ، ألا يجدر به بعد أن يفعل ذلك ويدرك ما فعله أن يعانى من جراء فعلته هذه ؟ أعتقد أن يوجين مارشبانكس لو كان فى محله لسقط فريسة نوبة من النوبات · ولكن ، على العكس من ذلك ، يقول هاملت فى هدوء تام : « أيها التعس الأحمق المتطفل ·· وداعا » · فلو أن هناك رجلا يهتز كيانه لمجرد التفكير فى الأتيان بفعل ما ، لسقط بالتأكيد فريسة لردود فعل عصبية ، اذا ما أتى بهذا الفعل فى لحظة ثورة مفاجئة · وثمة شيء آخر · لو فرضنا أن عجزه عن قتل الملك يرجع الى أن طبيعته تشمئز من فكرة اراقة الدماء ، لكان فى قتله بولونيوس ما يضعف هذا الاشمئزاز وينال منه · أعنى أنه لو كان الأمر كذلك لشعر هاملت بوازع أقل ازاء فكرة اراقة دماء عمه وذلك بعد أن تورط فى ارتكاب أول جريمة قتل بالنسبة له· والدليل على هذا أن «كوكو العشماوى» بعد ارتقائه الى منصف كبير الجلادين شعر بنفور شديد من فكرة قطع رؤوس الناس ، غير أنه رأى أن بامكانه أن يقوم بذلك اذا ما تلقى دروسا فى هذا الصدد مبتدئا تدريبه بقطع رأس خنزير هندى صاعدا سلم المملكة الحيوانية حتى يصل الى قمتها ·

وأخيرا اذا نحن عزونا مأساة هاملت الى تلك الثورة الجمالية التى تعتمل فى نفسه ، فاننا بذلك نقول ان متاعبه بدأت منذ اللحظة التى ظهر فيها الشبح ليبوح له بالأسرار · كما أننا بذلك نتجاهل ، أو على أقل تقدير ، نقلل من أهمية احساسه بالاشمئزاز والكآبة اللذين رأينا هاملت يعانى منهما لحظة ظهوره أول مرة · ان متاعبه العصبية ، وهى سبب مأساته بدأت أو على الأقل ظهرت على السطح فور مقتل أبيه وزواج أمه للمرة الثانية ، وقبل ظهور الشبح · هل من المستبعد أن تصح نظرية فرويد عن عقدة أوديب ؟

ولكن مهما قيل فى هذا السياق ومهما كان مدى صحة الشروح التى أثيرت ، فاسمح لى أن أؤكد لك مرة ثانية اعجابى الشديد بالعرض الذى شاهدته

مساء يوم الأحد • لعله من الصعوبة بمكان أن نكشف حقيقة هاملت أو حقيقة أى أمر آخر • ولكن ألا يكفى أن نقوم كلنا بالبحث عن هذه الحقيقة فى جهد لا يعرف الكلل ؟

(الاجبشيان جازيت فى ١٩ نوفمبر ١٩٢٧)

« دقــة بدقــة »

بقلم بونامى دوبرى

كانت خطوة شجاعة من مستر أتكنز أن أدرج هذه المسرحية فى برنامج عروضه • فقد كان من السهل عليه أن يضحك على عقولنا بتقديم مسرحية « كما تهوى » • التى من الجائز أن جميع ممثلى فرقته يستطيعون أداءها وهم نيام من فرط تعودهم عليها ، فى حين أن تقديم مسرحية « دقة بدقة » ليس بالأمر الذى يتكرر حدوثه • فهى فى رأيى أكثر مسرحيات شكسبير غرابة • بل هى أساسا احدى المسرحيات التى قام شكسبير فعلا بتأليفها • وتظل هذه المسرحية ملهاة ولكنها ضرب من الملهاة التى يسودها جو التراجيديا بسبب شبح الموت (ذلك « المتنكر العظيم ») الذى يخيم على المسرحية كلها • وعلى الرغم مما فى هذه الكوميديا غير الزاعقة من فكاهة (فشكسبير كان يتقن فن الكوميديا غير الزاعقة مثل موليير تماما) ، الا أنها تجرى فى جو من الجهامة ، حيث بيوت الدعارة وأسرار الجلادين • ولكنها لاتزال تحتفظ بروح الملهاة ليس بسبب ما قاله باتر من انها تنتهى نهاية سعيدة ، وانما لأن موضوعها ربما يدور حول ما اذا كانت قوة الانسان تجعله يغير غرضه • ولكنها أيضا تهدف الى ايضاح كيف أن بدن الانسان قد يصبح حيوانيا بغيضا • كما أن روحه قد تتحطم اذا أجبرت على الارتقاء والتحليق أكثر مما فى مقدورها أن تفعل • فهذا الاجبار من شأنه أن ينتهى بها الى الانحدار الى شهوانية ايزابيلا الملحة المفرطة بل الى قسوتها مع كل ما تظهره من بالغ الاهتمام بشئون روحها • وهذا هو الحال مع أنجيلو أيضا • أن قول كلوديو : « أختى الرقيقـــة دعينى أعيش » هى قمة الكوميديا العالية النبرة على الاطلاق ، ذلك النوع من الكوميديا الذى يبدو دائما على وشك التساقط والتحول الى مأساة (مثلما هو الحال فى « عدو البشر ») والذى ينتمى الى هذا المجال حيث يتعين على الانسان أن يضحك أو يكتب عليه الفناء اذا ما واجهته رغباته المتضاربة •

واخراج هذه المسرحية عمل صعب للغاية ، ليس لهذه الأسباب فحسب وانما أيضا بسبب قلة الحركة خلال الفصول التى تزخر بالجدل الرائع والتى

تشمل الجزء الأول من المسرحية ، وبسبب الفصل الأخير الطويل الذى يقوم فيه الدوق بتقديم ألاعيب مازحة ليس لها ما يبررها ٠ وترجع أخطاء هذا الاخراج أساسا الى قلة البروفات وهى أخطاء لا مفر منها فى هذه المرحلة من سير ربرتوار الفرقة ٠ وهى سوف تختفى بالتأكيد فى العروض القادمة ٠ أضف الى ذلك مظهر عدم الاهتمام الذى بدا عليه الجنتلمان الجميل الصورة الذى ظل واقفا طوال الفصل الأخير ٠ فقد كان عدم اهتمامه أليما بعض الشىء لدرجة أنه حين قال الدوق : « خذه (أو خذها) بعيدا » لم تحرك هذه الجملة ساكنا على خشبة المسرح ، حتى ساكن بعوضة ٠ ثم كانت هناك وقفات من آن الى آخر ٠ ولكن العذر فى ذلك هو صعوبة المسرحية ٠ فكما يتضح لمن يطالعها ، فانه يمكن بسهولة احلال نصف المشاهد بل مشاهد بأكملها مكان غيرها ٠

كان مستر كورتيس فى دور لوشيو هو المفاجأة البهيجة فى ذلك المساء ٠٠ وهو صورة مجسدة للأحمق النزق الذى لا يعجز عن ايجاد ما يضحكه ٠ ولكنه لم يكن مثيرا للضحك مثلما كان لاثبورى فى دور بومبى ٠ ومستر لاثبورى لا يمكن أن يكون مستر لاثبورى دون أن يتربع على قمة الكوميديا ٠ وقد كشفت مس ألارديس أيضا عن موهبة لم تكن متوقعة فى مجال الكوميديا المنخفضة النبرة ٠ وكان مستر والتر على عادته ، الا أنه لم يتقن حفظ كلمات دوره وان كنا نلتمس له العذر حيث أنه تحمل أعباء ثقيلة ، ولم يحصل على اجازات مثل التى حصل عليها مستر ملتون ٠ كان أداء مستر ملتون لدور انجيلو أداء فكريا الى أقصى حد ٠ فمنذ اللحظة التى ظهر فيها على خشبة المسرح ، كنا نعلم أنه غير مأفون ٠ وكانت ردود أفعاله خلال الفصل الأول الذى مثله مع ايزابيلا ناعمة وكاشفة ٠ وبدت عاطفته المكبوتة فى المشهد الثانى محلا للاعجاب ٠ ولكننى أعتقد أن أروع لحظاته تمثلت عندما قامت ماريانا (التى أدت مس ديكسون دورها بطريقة خلابة) بكشف النقاب عن وجهها ٠ فقد جعلتنا تلك الضحكة الصغيرة التى أطلقها بعد ذلك مباشرة نلتقط أنفاسنا ٠ ولكنه لايزال يميل قليلا الى التعبير باستخدام الاشارات الجسدية ٠ وينبغى عليه أن يقاوم اغراء ظهوره فى قلب المسرح عارضا حجم جسمه بالكامل ٠ كما أنه يميل عند تأديته لحظات المناجاة الى أن يكون ممثلا تقليديا ٠ واننى أتوسل اليه ألا يقول : « أيها الدم ٠٠ أنت دم ٠ ها ٠٠٠ ها » فشكسبير برىء من كتابة هذه الكلمات ٠ وكانت مس ناى أكثر الممثلين والممثلات قدرة على أداء دورها دون استخدام الاشارات تقريبا ٠

فقد استطاعت بفضل قدرتها على استخدام صوتها على نحو فريد فائق أن تبرز كل ملمح من ملامح شخصية ايزابيلا ، التى تحجم عن الاشتراك فى معركة الوجود الدنيوى الزائل ٠ وانى بتواضع أجرؤ على القول بأنها قد تترك أحيانا أثرا لا حد لقدرته على هز المشاعر وهى فى قمة توترها العاطفى ٠ وذلك عن طريق خفض صوتها بدلا من أن تتركه على نفس الدرجة من الارتفاع ٠ ذلك لأن العاطفة المتقدة فى أوج قوتها تعبر عن نفسها فى صوت خفيض نابض مرتجف وهى تحتاج الى سيطرة صاحبها عليها سيطرة شديدة ٠ وهذه الملاحظات تنطبق بعض الشىء على المنظر الأول حيث تظهر مع أنجيلو ، (رغم أن أول قبول واستسلام من جانب قلبها المحطم يتسم بالرقة الجميلة) أكثر مما تنطبق على مشهد السجن الذى زجت فيه والذى بلغ حد الكمال ٠ وأدى مستر كالى دورايسكلوس أداء أشد ما يكون اقناعا وقدرة على اثارة التعاطف ٠ وكذلك كان أداء مستر مارش دان لدور بروفست جيدا ٠ ولكنه ينبغى أن يحاول كلاهما تنويع ايقاعهما التمثيلى قليلا ٠

واذا كان مستر أتكنز قد استطاع أن يتغلب على الصعاب الضخمة التى واجهته فى اخراج هذا العمل ، كما استطاع أن يقدم لنا عملا ممتعا متجانسا متكاملا الا أن تلك الجلبة التى لا لزوم لها والتى أحدثها قيام بعض المشاهدين قبيل انتهاء العرض أفقدت على بعض النظارة شيئا من نجاحه وقيمته ٠ اننى أعلم دون ريب اننى سوف ألقى تعنيفا على هذا ، كما أنى أنتظر هجوما عاصفا على قولى بأن النظارة لابد وأن يظلوا فى مقاعدهم حتى تنتهى المسرحية ، وأن يمتنعوا عن دبيب أقدامهم بمثل هذه الصورة أثناء مغادرتهم قاعة المسرح لأن هذا من شأنه أن يفسد أبيات المسرحية العشرة الأخيرة ٠

(الاجبشيان جازيت فى ٢٢ نوفمبر ١٩٢٧)

« ترويض الشرسة »

بقلم بونامى دوبرى

تحدث دكتور جونسون عن شكسبير فقال انه : « فى الفصول الكوميدية من مسرحياته نادرا ما يحقق نجاحا كبيرا عندما يدخل شخصياته فى مواقف تتبادل فيها الوخزات والكلمات التهكمية اللاذعة » ٠ وانى اعـــترف بأن المرء لا يســـتسيغ قراءتها ، فيماعدا المقدمة وبعض الفقرات ٠ على أن « الكوميديا المألوفة غالبا ما تبدو أقوى على خشبة المسرح أكثر من القراءة ٠٠ ان روح الفكاهة والدعابة عند بتروشيو تزداد من خلال التكشير ولوى قسمات الوجه

بطريقة مضحكة » . والواقع أن هذا النوع من الفارس الخشن والصادر من القلب ــ رغم افتقاره الى الصقل ــ يفيض مرحا ، ويبعث على الضحك المستمر حتى لو أنه غير عميق ، فنجد أنفسنا نقهقه من دعابات يمنعنا احترامنا لأنفسنا من أن نشترك فى اطلاقها . ان هذه المسرحية فى حقيقة الأمر تتضمن هزلا عظيما . فبالرغم من قسوتها ورجعيتها المروعة (لست أعلم عدد الأبيات التى اثبت النقد النصى أنها من وضع شكسبير . ولكنى اتصور أن عددها قليل للغاية) فان موضوعها كان يحظى فى وقتها بشعبية (كما تشهد بذلك المسرحية) ، كما أن المشاهدين لحفلة يوم الثلاثاء استقبلوا فك عقدتها فى الخاتمة بالترحيب . وقد همس لى البعض أنه من الجائز أن السبب فى هذا يرجع الى أن هذه عودة من أيامنا الراهنة الى النظام القائم على نسبة الاطفال الى أمهاتهم . ومن ثم فانه مما ينعشنا أن نشاهد مسرحية يسود فيها الرجل على المرأة من بين المسرحيات الكثيرة التى نرى فيها المرأة تفوز على الرجل . وعلى أية حال فانى أنصح بشدة كل فرد بأن يذهب لمشاهدة هذه المسرحية وأن يتناسى أثر المدنية الحديثة فى نفســـــــــه .

ان هذا العمل عرض طيب . ومما يثير الدهشة أن أيا من الممثلين لم يفقد حيويته أو طاقته ــ واننى لأتساءل كم من الناس يدرك مدى ما بذله الممثلون من جهد مضن فى هذا العمل ! ولست أرغب فى الحديث كثيرا عن الممثلين الأساسيين لأنى بذلك سوف أكرر ما سبق أن قلته . ولكنى أجد نفسى مضطرا الى التعليق على تنوع نشاط مس ناى . فقد رأيتها أيضا متألقة للغاية فى مسرحيات القرن الثامن عشر والمسرحيات الحديثة . وأعتقد أن أداءها دور كاترين على هذا النحو هو أفضل ما قدمته على المسرح . وأما عن مستر ملتون فقد أبان عن موهبته الكوميدية العظيمة ، فضلا عن أن استخدامه الاشارات ، فى أســـلوب أشبه بأسلوب العانس ، جعل اداءه لدور جريميو Gremio مسليا للغاية وكان أداء مستر كالى لدور باتستا لطيفا جدا ، وساعده على ذلك تنوع درجات صوته وتنوع حركاته أكثر مما كان معتادا بالنسبة له . وقام مستر ليستر بأداء دور هورتنسيو . ويعجبنى أسلوب أدائه ، فهو يبدو دائما أنه يعيش الدور الذى يمثله ، ولا يبدو قط متكلفا أو مسرفا . كما أن اشاراته ووقفاته جديرة بالاعجاب . ولكنه يميل الى هز يديه أثناء هذه الاشارات وكأن صوته يخشخش بين ذراعيه وهو بارع فى نطق الكلمات الى أنه يميل دائما الى التكلم على وتيرة واحدة ، ولعل هذا هو السبب فى أن السطور التى ينطق بها عند اسدال الستار تفقد أثرها . ومن الجائز أنه لو خفض من صوته لاستطاع أن يحقق هذا التأثير . أما المستر يوسترل ، فهو مشكلة . فليس له دور ناجح واحد ولكنك تشعر بأن لديه شيئا يعطيه ويجعل منه بحق ممثلا جيدا . ولعل الفرقة أثقلت عليه بعض الشـــىء فأسندت اليه بوصـــفه ممثلا ناشـــئا عددا كبيرا من الأدوار ليقوم بتمثيلها .

والأدوار التى عهد بها اليه واضحة وتبدو سهلة فى أدائها ، ولكنها فى الحقيقة غاية فى العسر والصعوبة · وهو يكشف بين الحين والحين عن أداء طيب بالفعل · وأعتقد أنه بمزيد من الخبرة سوف يصبح ممثلا يستحق مشاهدة أعماله · ويصلح مستر كيرتس فى أداء الأدوار الأكثر خيالية · وأحب أن أراه يؤدى دورا فى احدى مسرحيات بن جونسون · أما مستر سنبايت فقادر على التأثير فينا أحيانا ، الا أننا فى الوقت الحاضر نشعر بما فى تكنيكه المسرحى من مبالغة · لقد تعلم كيف يظهر على خشبة المسرح وكيف يغادرها وكيف يقف عليها · ولكنه لا يخفى علينا قط أن فنه مكتسب وليس مطبوعا وانى أتنبأ بأنه سرعان ما سوف يشعرنا بأن فنه مطبوع وليس مكتسبا ·

وأتسم العرض بالخفة والسرعة والمرح الصاخب ويشعر المرء بقدر من اللزوجة التى تصاحب عرض المسرحية فى الليلة الأولى · ولا زلت أعتقد أن مستر أتكنز كان باستطاعته أن يفيد أكثر من استخدام ستار التساقط أو يفيد باستخدام أكبر لتلك الحيلة التى لجأ اليها فى مسرحية « دقة بدقة » · وذلك بأن يجعل الممثلين المتباطئين يقفون أمام الستار ، بعيدا عن الكواليس ثم يسدل الستار من خلفهم · ولكم أسفت على حذف شخصية كريستوفر سلاى · وفى اعتقادى أن مستر أتكنز لا يحذف المقدمة فى العادة · ولكن المسرحية تحتاج الى عدد أكبر من الممثلين · وقد كنا بالتأكيد نحب أن نرى مستر لاثبورى فى دور سلاى · ولكن من ذا الذى كان اذن سيقوم بدور جريميو ؟

ونظرا لأن هذا مقالى الأخير ، فعله أن يسمح لى بالأسهاب فيه حتى أضمنه بعض النقاط القليلة الأخرى · وأولها لوم مستر لاثبورى لى لوما نبيلا رقيقا مهذبا باعتبار أنى أغمطت المستر أتكنز حقه فى الاخراج وفضله على التمثيل · وبطبيعة الحال ، انى حينما أثنى على ممثل أداءه لدوره ، فاننى أقول ضمنا بأن جزءا من نجاحه يرجع الفضل فيه الى جهود المخرج · وحينما كنت أقوم باخراج المسرحيات ، لاسيما مع أفضل الممثلين المحترفين ، كنت أخص نفسى بالفضل الكبير اذا كان الأداء طيبا ، فى حين أننى كنت أنحى على الممثل باللائمة اذا هو تعثر فى أدائه ، فالظلم من شيم الانسان · ولكن لا يستطيع المرء أن يجمع بين صفة البشرية وبين العدل · وأعتقد أن مستر أتكنز لا ينتظر منى هذا · فان كان مستر أتكنز يسعى الى الفوز بنصيب كبير من الثناء الذى ينسب لممثلى فرقته ، تعين عليه أن يتحمل عبء اللوم بسبب ما شاب عروض الفرقة على نحو متكرر من فقدان التكامل والتناسق (الذى عبر عنه أحد مراسلى هذه الصحيفة بقوله بأنه « أشبه شىء بأوتاد مستديرة تدق فى فتحات مربعة ») ، وهذه أمور لا تخفى على أتكنز مثلما لا تخفى على · ومما لاشك فيه أن مستر أتكنز مدرسة للذين يمثلون تحت اشرافه · ولكن الحال ليست كذلك مع مستر

بردجيمس آدمز . فهو يؤمن بنظرية — وهى أن الممثل لابد وأن يترك وحده تماما دون توجيه تقريبا . واننى اتساءل : هل للمخرج كل هذا التأثير ؟ لقد شاهدت مستر لاثبورى ذاته ، ومس ناى ومستر ملتون يمثلون فى لندن — وأقسم بحياتى أن أداءهم لم يكن سيئا بمثل هذه الدرجة ! والحقيقة التى لا مراء فيها أن مستر أتكنز يعرف كيف يوزع الأدوار . وعلى أية حال فلست أظن أن مستر لاثبورى يعتقد أن النقد الذى أوجهه للفرقة معناه انى أشن هجوما شخصيا على صديقى مستر أتكنز .

واننى لأقدر الفكرة التى أبرزها فافيت لينجوى الذى كان حريا به ألا يقول : « أكره السفهاء من الدهماء » لأن مثل هذا القول من شأنه أن يوقعه فى متاعب مع مستر باربر . وانى أتفق مع الرأىالقائل بأن هذه الفرقة تحسن للغاية ابراز ايقاع أبيات النص المسرحى أكثر من أية فرقة أخرى حضرت تمثيلها ، فيما خلا جمعية مارلو فى كامبردج أو مستر نيوجنت مونك فى نورويتش . ولكن التعليقات التى أثرتها لا تشير الى الايقاع وانما تثير الى تأكيد المعنى . ولست أؤيده تماما فى رأيه عن الفارق بين النثر والشعر . ووصف دينيس عن وجه حق الشعر المسرحى المرسل بأنه « تلك الأبيات التى ننظمها حينما نكتب النثر ، وهو ذلك النظم الذى يتخلل ما يدور بيننا من أحاديث عامة » . وفوق كل هذا ، فاننا نجد أن النثر الذى استخدمه شكسبير فى بعض الفقرات الهامة ، مثل تلك التى نراها فى « هاملت » يتخللها بالتأكيد نفس القدر من الايقاع الذى يتخلل شعره ولكن بطريقة مختلفة . ينبغى للشعر المسرحى أن يقترب بايقاعه من النثر . واذا قوبلت بهجوم بسبب هذا الرأى ، فاننى لن ألجأ الى ارسطو أو درايدن ، وانما أسأل من يقيم الحجة ضدى أن يســـمح لى بأن أقرأ له بعض الفقرات النثرية والشعرية من مسرحيتى « العاصفة » و « حكاية شتاء » ، وسوف نرى اذا كان فى استطاعته التمييز بينها .

وأخيرا أتوجه بالشكر الى هؤلاء المراسلين الذين لم يقوموا بتأييدى بل قاموا بتوجيه النقد الى . فمع أن الناقد — رغم كل ما يوجه اليه من قدح — ينبغى عليه أن يستمر فى اثبات ما يعتقد أنه الحقيقة ، فانه يسره أن يشعر بأنه يكتب لأهل الفكر بين النظارة . ولا يبقى لى الا أن أتمنى لهذه الفرقة — وهى أهل للتقدير والثناء — كل ما تستحق من نجاح حينما تذهب الى الاسكندرية .

(الايجبشيان جازيت فى ٢٤ نوفمبر ١٩٢٧)

« الملك لير » بقلم بونامى دوبرى

تعد مسرحية « الملك لير » من أصعب المسرحيات الشكسبيرية فى تمثيلها

واننى أعتقد أن جميع الناس يعرفون جيدا تلك الحاجة التى ساقها تشارلس لامب بصدد عدم امكانية تقديمها على الاطلاق على خشبة المسرح • واذا خطر لنا ان نعارض لام كما يحلو لنا ، فنقول انه لم ير أبدا شكسبير على خشبة المسرح وانما رأى فقط عرض ناحوم تيت له ، واذا أردفنا بقولنا ان لام عرف هذه المسرحية وهى تؤدى على مسرح مزدان بالصور وليس على المسرح الاليزابيثى الذى كتبت من أجله المسرحية (ومن ثم فانه غير قادر على اصدار الأحكام العادلة) ، فان هناك رغم ذلك شيئا من الحقيقة فى قوله ، بان « الملك لير » أضخم مسرحية قيض لشكسبير أن يكتبها • ولقد أودعها كل احساسه بالمرارة والرعب من الحياة التى كانت روحه المذهلة قادرة على الاحساس بهما • وبعض هذا الرعب يتصل اتصالا وثيقا بمسرحية « تيمون » • ومع ذلك استطاع أن ينسج خيوط « الملك لير » فى اطار من التوفيق والمصالحة لدرجة أن موت كورديليا يبدو مقبولا • ان احدا لا يستطيع فهم مسرحية « لير » دون أن يقرأها عدة مرات ، هذا اذا فهمها • كما أنه لا يمكن لأى ممثل يمثل شخصية لير على خشبة المسرح أن يطابق تخيلنا ويرقى اليه أو يرضى رؤيانا الداخلية لهذه الشخصية الشكسبيرية •

ومع ذلك فان هذا ليس بالسبب الذى يحدو بنا الى الاحجام عن تقديم « الملك لير » على المسرح • فهذه المسرحية قد كتبت أساسا لكى تمثل على المسرح • حتى ولو أن شيئا فى تصور المؤلف الواسع الفسيح لها يجهد شكلها الدرامى ويصيبه بالتوتر • ان مشاهدة هذه المسرحية يعنى الخوض فى تجربة مثيرة دائمة التجدد • وتتطلب هذه المسرحية الكثير ممن يشاهدونها ، فهى ليست ميلودراما فخيمة هائلة مثل « أنطونيوس وكليوباترا » أو مجرد مسرحية للتسلية والترويح عن النفس مثل « كما تهوى » • ان المطلوب فى هذه المسرحية ليس مجرد المشاهدة أو الانصات ، بل يجب على المشاهدين ــ مهما تواضعت امكاناتهم ــ أن يعيدوا خلقها من جديد ، كل بطريقته ، أى أن يكون ــ مهما صغر شأنه ــ شكسبير ، وهو يرى أحداث المسرحية تتطور بين عينيه • ويجب على المشاهد ألا يكرس من أجل ذلك عقله فحسب ، بل أيضا خياله ووجوده كله حتى يجعل ما يكمن فى الانسان أمرا واقعا • ان عدم مقدرتنا على أن نقدم « الملك لير » على خشبة المسرح هو بمثابة اعتراف بفشلنا ونضوب خيالنا ، كما أنه نوع من الغثيان العاطفى الذى يجعل صاحبه يرفض أن يواجه فى الواقع ما هو على استعداد لأن يقبله بالفكر • ولكن هذه المسرحية تصيب المخرج والمشاهد على حد سواء بالاجهاد العصبى • ولن يرض أى منهما عن العرض المسرحى مهما بلغت دقته •

اخراج لير مؤثر ويثير الاهتمام

ان اخراج أتكنز لمســـرحية « لير » ليس كاملا · ولكنه بالتأكيد اخراج مثير للاهتمام وبالغ التأثير · نبدأ فنقول ان استخدامه لأزياء الملكة اليصابات كان له ما يبرره تماما · أما التحذلق فى مراعاة الملابس من الناحية التاريخية فأمر لا أهمية له مطلقا · وليس هناك بيننا من يحب أن يرى لير مرتديا برنس حمام · فشكسبير لم يتخيله على هذا النحو والملابس الاليزابيثية تعطينا البعد الزمنى الكافى · وفى الحقيقة ان الملابس لا تهم اطلاقا طالما أن التمثيل مقنع · وانى شخصيا بعد انقضاء دقيقة أو دقيقتين من بداية العرض أجد نفسى لاهيا عن نوع الملابس التى يرتديها الممثلون · ان المشاهد يقبل الزى الاليزابيثى كما يقبل لغة التخاطب الاليزابيثية · وينبغى أن نهنىء أتكنز على تخلصه من التقاليد المسرحية المستهلكة ·

وانى أوافقه كل الموافقة على تقسيمه للمسرحية · وبالرغم من أن الفصل الأول يبدو قصيرا ، فانه يمكن اعتباره بمثابة مقدمة · وشـــخوص المســـرحية ينصرفون الى الأحداث ، والمسرحية تبدأ بظهور لير وقد تخلى عن مسئولياته · وابتداء بهذه النقطة حتى نهاية الفصل الثالث من نص المسرحية المطبوع ، ينبغى أن تندفع الأحداث بسرعة عاصفة فى كل واحد ، وبذلك تكتسب ثقلا ووزنا طيلة الوقت · وهذا الفصل قد يبدو طويلا ، وهو يمثل اجهادا عاطفيا هائلا يعانى منه المشاهدون ، ولكننا نستسلم لهذا الاجهاد بفرحة وابتهاج · وأى مخرج يفهم المسرحية على حقيقتها لا يستطيع أن ينهى هذا الفصل قبل أن يصل الى مشهد العاصفة الأخير · ولكن الفصل الأخير من المسرحية يشكل صعوبة مروعة ·· فهو يشكل الى حد ما نقطة هبوط عكسى من الذروة الدرامية · وهنا يكمن الخطر فى أن تصبح المسرحية بأسرها أكثر انشغالا بمشاغل الحياة الدنيوية عما يقصده المؤلف · ومن بينها مشهد انتحار جلوستر وقرع الطبول وصوت النفير وسائر الحيـل الأخـرى · وقد يحدث هذا بالرغم من الجهـود البطولية التى يبذلهـا شكسبير لتجنبه · ويستمر شكسبير فى تكوين تنويعاته عن تيماته الهائلة · وأظن أن مهارة المستر أتكنز قد خانته فى هذا المقام · وبقدر ما أرى فان الأمل الوحيد يكمن فى ايجـــاد نوع من الايقاع فى الجزء الأخـــير · وهذا ما ينقص اخراج المسرحية · ومن المؤكد أنه كان يمكن تحسينه · وانى أعيد اقتراحى على أتكنز أن يستفيد الى أقصى حد من استخدام ستار التساقط · وبعض الوقفات كانت ضارة بالفعل · وكان خليقا بأتكنز أن يتجنبها بأى ثمن · ويمكن تأكيد كل النص بقدر ما يحلو للمرء تأكيده · ان عقل الانسان وتوتره العاطفى — تحت وطأة الضغط — ليس مستعدا للاسترخاء فى هذه المرحلة · ومن ثم فانه لا يستطيع أن يتحمل فترات الانتظار التى تتخلل المشاهد · واستطاع أتكنز أن يبعد الضرر

وينقذ الكثير فى المشهد الأخير • وهو أمر أكثر من رائع • وكنت أتمنى لو أنه جعل ادجار يلقى الخطاب الأخير • ولكنه هنا آثر أن يتبع النص المسرحى كما جاء فى الكوارتو بدلا من الفوليو • وله كل الحق فى ذلك • ولعل أتكنز تأثر أيضا بتوزيع أدوار المسرحية على اعضاء فرقته •

وليس لدى متسع من المساحة كى أتحدث طويلا عما أجراه أتكنز فى المسرحية من حذف •ولكن حذفه لبعض الأجزاء له مبرراته الواضحة مثل « حديث مرلين » الذى يحتمل أن تكون نسبته الى شكسبير غير صحيحة • وكان أتكنز يميل الى حذف أجزاء من الأحاديث وليس حذف مشاهد كاملة • ومن المؤسف أنه حذف الجزء الخاص بجامعى الشمرة البحرية (الذين تتسم مهنتهم بالفظاعة، كما حذف Horns whelk'd and wav'd like the enridged sea وكذلك الحديث الخاص بالكلب الذى يؤدى وظيفته • وهو حديث على قدر من الأهمية نظرا لأنه يعطينا صورة للملك لير وقد تعلم التواضع أخيرا • ومع ذلك فلم يكن أمام أتكنز مناص من اجراء بعض الحذف على النص • وانى أشك بعض الشك فى الحكمة وراء حذف مشهد فقأ عينى جلوستر • فاذا كنا عاجزين عن تحمل الفظاعات الجسدية فلن يمكننا أن نتحمل الفظاعات الفكرية التى يصورها لنا شكسبير على نحو أقل صخبا • وحذف هذا المنظر من شأنه أيضا أن يضيع علينا مشهد الخادمين اللذين تدفعهما انسانيتهما الى الثورة على القسوة التى يمارسها سيداهما الطموحان • واعتمد أتكنز فى اجراء الحذف على طبعة الفوليو • وفى اعتقادى أنه كان يمكن للمخرج أن يوفر الوقت اللازم لتمثيل الأجزاء المحذوفة لو أنه تعجل بالانتهاء من بعض الأجزاء فى مواضع أخرى •

التمثيـــــل

يقوم عرض أتكنز لمسرحية الملك لير على اعمال فكر هذا المخرج على نحو بديع • وقولنا بأن أول وآخر مشهد كانا أفضل مشاهد المسرحية لا يعنى التقليل من شأن التمثيل • فمشاهد الجنون تكاد تحتاج الى جنون فى أدائها • ان احساس لير بالوقار واصراره على تنفيذ ارادته بطريقة صبيانية ، ودخوله البديع للمرة الثانية طالبا عشاءه أساس كل شىء • ونحن نرى رد فعله الناعم وغير العادى ازاء نفسه فى قوله : «لا شىء يأتى من لا شىء» • ذلك القول ، الذى يذكره بشىء سبق أن قاله ذات مرة فيما مضى ولكنه يجب أن ينساه ، كان مؤثرا ودالا • انه لشىء غريب أن تتردد كلمة (لا شىء) فى طول المسرحية وعرضها • وفى نهاية المسرحية نجد أن خاصية صوته الوفير الثراء والقوى رغم جهده فى السيطرة عليه قد أضفى حيوية كاملة على كلماته الأخيرة • وكان أكثر المشاهد تأثيرا فى المسرحية هو منظر هدوئه وسكونه عندما أدخل على كرسى مثل شىء جبار فتته

اعصار . ان الخطأ الذى ارتكبه من قام بتمثيل لير يكمن فى أنه لا يغير ايقاعه بالدرجة الكافية . وأظن انه ينبغى عليه أن يفرق بوضوح أكبر بين أدائه فى المشهد الذى يستمطر اللعنات على جونريل (وهو منظر ينبغى أن يؤديه بهدوء قاتل) والمشاهد العنيفة حيث نجد أن أسلوبه فى الأداء يدعو الى الاعجاب الكامل (ولعله فى المشاهد العنيفة يستصرخ كالرعد اكثر مما يجب) . وهكذا تمكن من تمثيل المسرحية كما كتبها شكسبير بدلا من التعجيل فى اهمال بالمناظر الخارجية وحشدها جميعا بما يترتب على ذلك من عواقب وخيمة . ولم يكن « كنت » صلبا أو متماسكا بالدرجة الكافية . كما أن صوت ادجار لم يكن فى الغالب مسموعا ، بل انه بوجه أصح كان مضطربا . وكاد هذا أن يكون شأن البهلول أيضا . فهذان الممثلان عجزا عن الاستفادة من تجهيزات المسرح الصوتية كما أن تمثيلهما فى هذه المناظر كان قاصرا . ومن ثم فقد كان أداؤهما ينقصه الذور الغنائى الذى يسطع على القوة الملحمية التى تتسم بها هذه المناظر . وكان ينبغى على البهلول أن ينغم ما يؤديه من غناء تصاحبه الموسيقى البديعة . وانى فى هذا المقام أستند الى ما يقوله جرانفيل باركر . فهو رجل يجدر بكل من يحب المسرح أن ينصت اليه عندما يتكلم .

أما بالنسبة للأدوار الأخرى فانى أخص السيدات الممثلات بأعظم الثناء . فتلاثتهن (وخاصة مس هون التى لعبت دور كورديليا) تميزن بنطق كلمات أدوارهن نطقا بديعا . وكانت كلمات كورديليا « لا سبب .. لا سبب » مدهشة ، كما أن النظارة استملحوها . وكان اعتزازها بكرامتها اعتزازا مفترسا فى الفصل الأول ، الذى يماثل اعتزاز لير الضارى بكرامته ، على نفس الدرجة من روعة الأداء . ولكن مس أربنينا (التى لعبت دور ريجان) كانت أكثر نعومة فى ممارسة الشر الشيطانى من زميلتها مس ليستر (التى لعبت دور جونريل) . ولعلها بالغت بعض الشىء فى اظهار الألفة بينها وبين أوزوالد . وجميع هذه الممثلات الثلاث قمن بأداء أدوارهن على نحو جيد . واستطاعت كل منهن أن تظهر بشخصية تتميز بها عن الأخرتين . فضلا عن أن التناقض بين شخصياتهن كان واضحا جليا . واذا عرضنا لأدوار الرجال فيجدر بنا أن نقول ان مستر تراونسر الذى لعب دور ادموند تفوق على أقرانه جميعا . وبالرغم من الصعوبة البالغة فى أداء مناجياته فقد تمكن من تحقيق نصر فى أدائها . أما مستر برمبر (الذى لعب دور جلوستر) فانه رغم أدائه السليم لم يظهر بمظهر الفحولة والشهوانية بالدرجة الكافية . فطبيعته الشهوانية الدنيوية الطيبة (ومن ثم فهى طبيعة تتصف بالجبن العاطفى) لم تظهر لنا بجلاء ، الأمر الذى أدى الى اضعاف خطابه الافتتاحى ، وكذلك خطاب ادجار عن « الشرور السارة » . وفى رأيى أن « كنت » ينبغى أن يكون أكبر سنا ، فهو رجل أشيب اللحية يدعو الى الاحترام الشديد . وهو على حد قوله يتأهب لرحلة الموت الطويلة . وحين يخبر

لير بأن عمره ثمانية وأربعون عاما فقط فهدفه هو تمويه لير · وببرن الذى مثل دور كنت قضى فى المنظر الذى يصور شجاره مع أوزوالد على الوقار الكامن فى شخصيته · وكان مرر مقنعا فى تمثيله لشـــــخصية كورنوال · كما أن أداء فاركهارسون لدور أولبانى يدل على مدى دراسته العميقة لهذا الدور · ولكنى آخذ عليه أنه لم ينفث فى خطابه الساخر « لقد تكلمت سيدتى » قدرا أكبر من السموم والبرود · ولكن يخلق بنا أن نقول اندوره كان صعبا رغم صغره ولكنه استطاع أن ينجح فى أدائه · وأملى ان يقتنع المستر أتكنز بفكرة اعادة تمثيل هذه المسرحية قبل نهاية الموسم ·

(الاجبشيان جازيت فى ٧ نوفمبر ١٩٢٨)

« أنطونيوس وكليوباترة »

بقلم بونامى دوبرى

كتب درايدن فى مقدمة مسرحيته « كل شىء من أجل الحب » يقول : « ان موضـــــوع موت أنطونيوس وكليوباترة عـــالجه أعظم الأذكياء فى أمتنـــــا بعد شكسبير » · ومسرحية « كل شىء من أجل الحب » هى معالجة رائعة من جانب درايدن لقصة أنطونيوس وكليوباترة · وهذه المسرحية أفضـــل من مســــرحية شكسبير من عدة نواح · ولكن بالرغم مما فيها من ابداع شعرى ، فانها لا تبلغ ما بلغته مسرحية شكسبير من عظمة ومجد · كيف يكون الأمر كذلك ؟ كان موضوع موت أنطونيوس وكليوباترة موضوعا شـــــائعا فى فرنسا وايطاليا · والسبب فى ذلك واضح وهو أن موضوعها رائع وخلاب ويمكن معالجته من زوايا عديدة مختلفة وتكمن الصعوبة بالطبع فى تحديد كمية الأحداث التى ينبغى أن تتضمنها المعالجة المسرحية · واقتصرت معالجة درايدن للموضوع على مجال ضيق من القصة الى حد ما · أما بالنسبة لمسرحية دانييل ، فان أحداثها لم تبدأ الا بعد موت أنطونيوس · ولكن شكسبير فى اكتماله الواسع الفسيح حين عالج الموضوع حشد فى مسرحيته كل ما ورد عند بلوتارك · والأمر الذى يدعو للدهشة أنه نقل عن نورث نقلا أمينا لدرجة أنه كاد أن ينقل كلماته بالحرف الواحد · ومسرحية شكسبير أروع مثل على الصحافة الدرامية التى تم انجازها حتى الآن · ويكاد شكسبير ألا يكون قد أضاف شيئا الى الحبكة ، أى الى ترتيب أحداث القصة · ويمكن القول بأنها أقل من جميع مسرحياته قصدا ، كما أنها تتضمن كل ما يمكن للطبيعة أن تمنحه من ســــخاء ، لدرجة الاضـــرار أحيانا بالمسرحية من الناحية الفنية · وقد التزم شـــكسبير بأمانة بالشخصيات كما أوردها نورث ، باستثناء الشخصية الوحيدة التى غير فيها بموهبته الخلاقة

وهى شخصية أنوباربوس ذلك الروح الأمين ، وان كانت شخصية أنوباربوس شخصية انسان هارب تخلى عن سيده ۰ وهذه الشخصية تعطى شكسبير الفرصة فى توضيح ما جبل عليه أنطونيوس من كرم ۰ وذلك لأنه يضفى بعض الشىء بريقا ولمعانا على شخصية أنطونيوس ۰ غير أنه التزم التزاما شديدا بما أورده نورث بشأن شخصية كليوباترة فصورها بأنها أبدع « غاوية رجال » خلد الشعر اســـــمها ۰

غانية باريسية عتيقة

يعلق هاين على هذه المرأة بقوله : « هذه المرأة الهوائية الباحثة عن المتعة هذه المرأة اللعوب على نحو محموم ، هذه الباريسية العتيقة ، هذه المرأة التى تعتبر الهة الحياة التى تلألأت فى أرض مصر وحكمتها ۰۰ أرض الموتى الخالصة التى يلفها الصمت ۰ فيالعقل الله الذى يتجلى فيه الاحساس بالنكتة » ۰ ولاشك أن احساس هاين بالنكتة يفوق احساس شكسبير بها ۰ رأى شكسبير هذه المرأة من خلال منظور الامبراطورية الرومانية التى تمور بالحياة ۰ رآها كأفعى براقة خطرة استطاعت بما لها من مجد وعظمة أن تحطم حياة العديد من الرجال العظماء ۰ ولكنه لم ينخدع بشـــخصيتها البراقة ۰ ولكن بلوتارك على الأقل صورها على أنها تملك العاطفة الجسدية الملتهبة ۰ وهذا يغاير ماذهب اليه كتاب آخرون مثل سارة فيلدنج الذين استبدلوا هذه العاطفة الجسدية بالختل والتخطيط السياسى ۰ وتعين عليه أن يقدم الينا صورة ملونة رائعة لروما وهى فى قمة مجدها حتى يســتطيع أن يظهرها على هذا النحو من الهلاك الرومانســـى ۰ وتتضمن هذه المسرحية وصفا جغرافيا وحركة هائلة أكثر مما تتضمنه أية مسرحية شكسبيرية أخرى ۰ وهناك ثمانية وثلاثون مشهدا فى هذه المسرحية ۰ يتميز كل منها بعاطفة مستقلة أو عاطفة متقدة مستقلة ۰ وهذه العواطف تتصارع وتمور لتتحد فى النهاية فى احساس هائل واحد بالرحابة والاتساع وبالمجد المعاش بكل خلجة من الخلجات ۰ انها ليست تراجيديا ، والتأثير الذى يحدثه شكسبير فيها يجىء نتيجة لأكثر شعره تلوينا وتنوعا ونعومة وأخذا بمجامع القلوب قيض له أن يكتبه على الاطلاق ، وأيضا عن طريق « الشجاعة السعيدة » ــ على حد تعبير كولريدج ــ التى تؤدى الى النتيجة النهائية رغم ما قد يكون فيها من فاقد أو ضياع ۰

مثل هذه النتيجة كان يمكن تحقيقها على المسرح الاليزابيثى ، وليس على مسرح ما بعد عودة الملكية (الذى حلت مسرحية درايدن محله على مدى ما يقرب من قرن أو ما ينيف) حتى جاء مستر بويل ومستر جرانفيل باركر ومستر نيوجنت مونك الذين أحبوا المسرح القديم ۰ ثم جاء مستر أتكنز من بعدهم ليقتفى أثرهم ۰

ومن ثم تعين على اخراجه أن يتميز « بسرعة المسرح الاليزابيثى الرائعة التى تتابع فيه المشاهد الواحد منها تلو الآخر فى سرعة تشبه ضربات المطرقة على سندان الحديد » · وبدون هذه السرعة فان التنظيم الدقيق لعواطفنا الذى يهدف شكسبير الى خلقه يتهاوى بأسره · وبدونه لن يبقى لنا سوى نوع من تأثير « الجماليات الشكسبيرية » ، ولن تتوافر لدينا أركان العمل الدرامى · أى أنه سيكون لدينا شىء « أقرب الى التمثيل منه الى الكائن الحى » كما هو الحال مع شخصية أو كتافيا · وتعتمد المسرحية على حركة هائلة للأمام والخلف فوق بحر من الشـــــعر ·

أفضل أداء مسرحى فى الموسم

يمكن الحكم على أى اخراج لمسرحية « أنطونيوس وكليوباترة » بتتابع المشاهد مثل طرقات المطرقة وبالشعر الذى تحتويه هذه المسرحية · وقد وصل أتكنز الى قمة النجاح فى الفصلين الأولين من فصوله الثلاثة · ويمكننا القول ببساطة ان هذه المسرحية تفوق فى أدائها أية مسرحية أخرى قدمها أتكنز فى هذا الموسم ، فهى تجمع بين الحيوية والوضوح · وأحسن أتكنز توزيع الأدوار ، وهذا من أهم الأسس التى ينهض عليها فن الاخراج · وكانت روح المشاهد الأولى من المسرحية تنبض بالحياة على خشبة المســـرح ، كما ان المشـــاهد التى تظهر فيها كليوباترة نجحت فى دقة تصويرها لما تنعم به شخصيات المسرحية الرئيسية من عيش رغد يفضى بصاحبه الى الانحطاط والتهالك على الملذات واستطاع أعضاء الفرقة أن ينفثوا السم الزعاف فى أجزاء المسرحية التى تدور حول الغيرة · ولم يهمل الاخراج نقطة واحدة فى اجتماع الحكام الثلاثة ، وهو الاجتماع الذى تصالح فيه أنطونيوس وقيصر · ولم يفسد المنظر الذى ظهر فيه ليبيدوس مهلهل الثياب بالرغم من الاهمال الغريب الذى وقع فيه الاخراج ، فانه رغم أن الولد قد حذف من المشهد الا أن الاشارة اليه لم تحذف (نفس الشىء ينطبق على المعلم بعد ذلك) · واننى أعتقد من الخطأ تقديم أغنية فى المشهد الذى تطلب فيه كليوباترة عزفا موسيقيا ، حيث أن المشـهد يرمى الى توضـــيح أن كليوباترة تغير رأيها بسرعة لدرجة أنه ليس هناك متسع من الوقت للبدء فى عزف الموسيقى · وفيما بعد ، كانت المسرحية فى حاجة ماسة الى الوقت الذى استهلكته الأغنية · وكما نجد فى أغلبية مسرحيات أتكنز فان المشاهد الأخيرة كانت بطيئة للغاية · وكنا نفضل لو أنه قدم الينا مزيدا من النص الشكسبيرى بدلا من الوقت الضائع فى الغناء · وكذا نفضل لو أن الايقاع كان أسرع ، بحيث يسرع بنا نحو النهاية · ويخيم جو الموت على المسرحية · ولكن هذا لا ينبغى أن يكون سببا فى أن يخيم الجو الجنائزى عليها · وكانت نتيجة بطء الايقاع حذف بعض الأجزاء بالجملة لدرجة الحاق الضرر بالمسرحية · فليست هناك أية اشارة الى النصـــر المؤقت الذى سجله أنطونيوس ، كما أننا فقدنا نصف جنونه المجيد · والنتيجة

الأخرى للبطء هو تحويل كليوباترة الى ملكة فى مسرحية تراجيدية دون ان يتوفر لها من البأس والشدة ما يجعلها خليقة أن تكون كذلك · مثل هذا التفسير يناسب أكثر شخصية كليوباترة كما خلقتها قريحة درايدن ، الذى كتبها من اجل ان تؤديه امرأة · ان المخرجين سوف يستفيدون كثيرا لو انهم تذكروا ان شكسبير كتب أدوار النساء لكى يقوم بأدائها ممثلون صبية · وذلك لم يؤثر على تصويره للأنوثة · ولكن اثر على طريقته · فكلماته تؤدى العمل الذى عهد به المؤلفون اللاحقون الى ممثلة كى تؤديه دون أن تعتمد فى ذلك على أكثر من اشـــارة · والاخراج الشديد البطء لنهاية المسرحية يضيع علينا نصف الشعر الوارد فى النص · فالممثل ليس بحاجة الى أداء كل عبارة فى مسرحية شكسبيرية كما يؤديها فى احدى مسرحيات ابسن · وذلك لأن تأثير الشعر تأثير تراكمى · ولكن هذا الأثر لا يمكن خلقه الا عن طريق تراكم مجموعات الصور الشعرية فوق بعضها البعض · ان هذا البطء معنـاه أننـــا لم نفقد فقط تبدل الحظوظ ولكن ايضـا « موسيقى الموتى تحت الأرض » عندما تخلى الآلهة عن أنطونيوس ، وعند وفاة اينوباربوس الذى يعتبر موته أكثر الأحداث مدعاة للأسف فى المسرحية بأكملها ·

الممثــــــلون

عندما نقول ان توزيع الأدوار فى هذه المسرحية كان جيدا ، فهذا معناه أن التمثيل كان جيدا أيضا · كان اتكنز ممتازا فى أدائه دور انطونيوس فيما عدا المواقف التى كان أداؤه فيها بطيئا اكثر مما ينبغى · وربما يكون قد بالغ بعض الشىء فى ايماءاته المسرحية · ولكن هذا كان يتناسب بعض الشىء مع شخصية جندى شـهوانى فى منتصف العمر · ولم نشـعر فى المشاهد الأخيرة بتأثير العظمة العاصفة وهى تكاد تتفجر من جســده الفانى · ولكن هذا لم يكن عيبا فى التمثيل بقدر ما هو عيب فى الاخراج · أما بيرن فلم يكن شـيئا على الاطـلاق فى أدائه دور أنوباربوس · وفى بعض الأحيـان أجـاد دوره بالفعل · واننى أتمنى لو أنه لم يلق الحديث الوصفى العظيم بطريقة خطابية ، كما لو كان معجبا بكليوباترة · فهذا ايضـــا من بقايا عصـر « الجماليات الشكسبيرية · » ان أنوباربوس يكره كليوباترة ويحتقرها · وهو لا يدع أية فرصة تفوته لأن يقول ذلك أو ينال منها · والخطاب خطاب هجائى على طريقة مارلو الطنانة ·وهو يهدف الى ادهاش البورجوازية المتمثلة فى شخص ميسناس والعبارة التى تقول ان الحلاق يقوم بتشذيب شعر انطونيوس عشر مرات متتالية كـافية لأن تبين ذلـك ، حتى ولو لم يكن مدحــه لكليوباترة بنفس الطريقة التى يمتدح بها بنداروس « كريسيدا » وهــو يضيف ملحوظة تتعلق بالوقت الذى يباركها فيه الكهنة ، وهى ملحوظة قد يشتم منها أنها غير لائقة وتحتــاج الى

كياسة فى التعبير عنها . وأدى يارو دور قيصر بامتيـاز . ولكنه يميل الى الغمغمة كثيرا . وكلا هذان الممثلان يبالغان فى ادائهما بطـريقة مفتعلة ، كما انهما يميلان الى الصراخ والصيـاح . ولكن عندمـا يظهر « ويلز » فى دور ليبيدوس يدب على خشبة المسـرح نوع جديد من الحياة ، يبدو انه حقيقى (بالرغم من أنه تمثيل بالمطبع) أدى يارو دوره باتقان ، ولكن من الجائز أن تفسيره لهذا الدور كان يشوبه شىء من العصبية . ولكن تمثيله كان مؤثرا . ولكنى أعتقد أن الصواب جانبه فى قوله « أنطونيوس المسكين » فهذه الكلمات يحركها الاخلاص وليست مجرد شعور بالارتياح الظافر الخبيث . ان المشاهد الأولى التى ظهرت فيها أربنيا جيدة للغاية . فقد أتقنت دورها فى هذه المشاهد كلها . وهى ربما قد شددت أكثر مما ينبغى على ما تملكه كليوباترة من نكتة مرحة . وعندما تقول ان أنطونيوس كان مرحا للغاية حتى أصابه هم « الفكر الرومانى » ، فان قولها ، بكل تأكيد ، ينم عن شقاوتها وعن أنتفاء الرهبة . فضلا عن أننا نعتقد أن السؤال الذى وجهته الى الفتى الريفى عمـا اذا كانت الحية ستلتهمها سؤال تومض فيه لمحة مما تملكه من ميل للنكتة . ولكن ارنبنا استطاعت ان تؤدى بنجاح ما طرأ على مـزاج كليوباترة من تغيرات سريعة خاطفة انتقلت بها من الشجن الى الغضب العارم الى الغيرة ، الى جانب لمسات الرقة والعذوبة الغريبة التى تخللت مبادلها .

لقد حان الوقت لأن نتحدث عن الشـعر الدرامى .. ذلك البعبع المفزع القديم . لم يلق أى من أعضـاء هـذه الفـرقة الشـعر بطريقـة جميـلة . ولو أن الممثلين ألقوا الكلمات بنفس الطريقة الطبيعية التى يتحدث بها الممثلون فى المسرحيات العصـرية لجاء القاؤهم جميلا . لقد كان شكسبير يدرك ما هو بصدده . فلو أن الممثل جعل الكلمات تخرج من فمه بطريقة طبيعية ، فسـوف يتكفل البناء الشعرى والتقدير الذكى للمعنى بالباقى . هذا هو سبب استمتاعنا عندما ننصت الى فاركهارسون فى دور « بوبمبى » . فهو لا يثير ضجيجا أى عجيجا لأن كلمات دوره مكتوبة فى أبيات قصـيرة من الشعر . ولكنه يلقيها كما لو أنهـا طرأت على ذهنه فى التو ، مضـيفا عليهـا ما يتطلبه المعنى من ايقاع . هذا كل ما يحتاج الممثل أن يفعله . ان كتاب المسـرح فى العصـر الاليزابيثى كانوا أساتذة فى فن التخاطب المسـرحى . وليس على المرء سـوى أن يثق بهم لكى يسير بعد ذلك كل شىء على مايرام . ولكن مهما كانت أخطاء العرض فقد كان الأداء رائعا لا ينسى بسبب الحياة والواقع اللذين أضفاهما كل من أتكنز وأربينيا على دورى انطونيوس وكليوباترة اللذين أدياهما ... هذا النوع من الواقع شىء نادر . وبهذا يبرهن هذا الممثل وهذه الممثلة على أنهما فنانان خلاقان حقا . (اجبشيان جازيت فى ١٦ نوفمبر ١٩٢٨) .

« هنرى الرابع »

بقلم يونامى دوبرى

كتب شكسبير « هنرى الرابع » قبل أن يصل الى قمة عظمته · ومن ثم فانها لا تنتمى الى الصف الأول من مسرحياته · ولكنى اعترف اعترافا شخصيا بأنى لست متأكدا من أننى لا أستمتع بها أكثر مذ استمتاعى بأية مسرحية من مسرحياته الأخيرة · ان هذه المسرحية لا ترهق كثيرا عواطف القارىء أو المتفرج · ولكن اذا حكمنا عليها بمقاييسها فانها تقرب من الكمال · وهناك توازن كامل بين العواطف المتعارضة · وهى مسرحية منعشة تسرى فيها نغمه التأكيد ، فضلا عن أن المرح والعاطفة يشيعان فيها · وليس فيها شخصية واحدة لا تثير فينا الحب ، حتى جلندور ذلك الغبى العجوز الفظيع · كما .ن هذه المسرحية تحتوى على شخصية فولستاف ··· هذا الرجل الذى نحبه جميعا لدرجة العبادة تقريبا ، وننحاز كلنا الى جانبه ، شأنه فى ذلك شأن «ابردولف» ، حيثما وجدناه سواء كان فى الجنة أو الجحيم · غير أننى يجب أن أصحح ما قلت · فلسنا جميعا نحبه · فقد سمعت أحد المتفرجين يقول : « من المفروض أن فولستاف واحد من شخصيات شكسبير العظيمة ولكن هزله يصيبنى بالتعب والكلل · » ولكنى أعترف بأن هذا الموقف غير مفهوم البتة لدى ، حيث انى استمتع عظيم الاستمتاع من وجود فولستاف على خشبة المسرح · بالطبع ان مشكلته ليس مردها الى أنه مهرج مكتنز البدن ، ولكن الى أنه جنية تمثل النكتة الأزلية للوجود الانسانى نفسه · وذكاؤه الطريف السجين فى جسده الذى يتكون من أكوام اللحم البشرى ــ وكذلك روحه التى تجرى وراء السراب والتى تسكن أطناناً من الريح ــ ان هى الا صورة للتناقض الأزلى المتمثل فى الجانب الالهى من الانسان المشدود الى جبلة طين تأكل وتشرب دون أن يستطيع منها فكاكا · وهل هناك فى كل الأدب رجل مثله ينتزع حبنا الجم رغم أنه وضيع كل الوضاعة جبان نذل سكير شهوانى كاذب لص ··· رجل اجتمعت فيه كل رذائل البشر ؟ لقد سامح شكسبير عدم قدرة الانسان على الوصول الى صفات الألوهية عندما خلق شخصية فولستاف · أما «هوتسبير» فرائع فى صبيانيته واندفاعه وأمانته ونقاوته الكاملة · وهو يستمتع بالحياة الى أقصى حد · وكذلك الأمير هال وهو أعمق بكثير · وتحدوه الرغبة فى التمرس بالحياة والوقوف على أسرارها ، الأمر الذى يجعله شبيها بشخصية « ولهلم ميستر » التى ابتدعها جوتة · أما بقية الشخصيات فانها رسمت رسما بلغ حد الكمال مثل « بولينجبروك » الذى يصبح ملكا ويزهو بسلطانه القصير الضئيل،

كذلك ورسستر يتسم بالزهو والفخار ولكنه يشعر بخيبة الأمل ويفوق بولينجبروك فى فساده ، ولكنه مع ذلك مستقيم ويدعو للتبجيل • وانى لشديد الهيام بـ : بوينز » و « باردولف » و « السيدة كويكلى » ، فهم يمثلون كل ما أود أن أجده فى شخصياتهم •

احساس مستر أتكنز بالمجموعات

ان هذه المسرحية بالنسبة لمخرج متمرس مثل أتكنز ليست صعبة فى وضعها على خشبة المسرح ، بالرغم من أنه يسهل بالطبع أن يساء معالجتها • ويبدو لى من الصواب تماما عدم تغيير المشهد سواء فى الفصل الأول أو فى الفصل الخامس • كما أن الجزء الذى يتوسطهما عولج معالجة لا تشوبها أدنى شائبة • ولذا فانه لم يكن هناك أبدا لحظات انتظار بين المشاهد • بالاضافة الى ذلك ، فنحن نستطيع الاعتماد دائما على أتكنز لكى يعطينا سلسلة من الصور اللطيفة • فهو لديه حاسة قوية تجاه المجموعات والصور • والحذف الذى أجرى فى المسرحية لم يكن كثيرا • ونحن لا نفقد الكثير بحذف شخصية رئيس أساقفة يورك • كما أن هناك قدرا أقل من الحذف يهدف أساسا الى التخلص مما قد يخدش الحياء ــ وهذا بالطبع أمر تختلف حوله الآراء •

بالنسبة للتمثيل ، دعنا نبدأ بالأدوار الصغيرة ، مع الملاحظة بادىء ذى بدء أن توزيع الأدوار على الممثلين كان ممتازا • فهناك أولا فاركهارسون فى دور الأمير جون ودور ادموندموريتمر • وأجاد فاركهارسون فى الدور الأول وبلغ درجة الامتياز فى الدور الثانى • وكان المشهد الذى يجمعه مع زوجته من ويلز ممتعا • كما كان القاؤه يجمع دائما بين الجودة والاخلاص التام ، كما لو أن هذه الكلمات قد طرأت توا على باله • ولهذا بلغت عباراته حد الكمال • فضلا عن أن طريقته فى الالقاء تتناسب تماما مع ما يتطلبه ايقاع الشعر • ولهذا نراه يزداد ثقة بنفسه ويمثل بطريقة طبيعية للغاية ولا أثر للافتعال فيها • وننتقل فى لحظة الى شخصية تلعب دورا أكبر ، فقد تمكن مستر برمبر ويلز من اخفاء ما فى فنه التمثيلى من تعقيد عظيم • ويتميز القاؤه أيضا بالجودة • ولكنه أحيانا يدخل فى الايقاع انتظاما أكثر مما ينبغى • وبلغ ويلز حد الكمال فى دور جلندوور • فقد كانت ايقاعاته تناسب أهل منطقة ويلز كما أن ايماءاته الكبيرة الجارفة رسمت بطريقة جميلة شخصية شبيهة بشخصية الساحر المفتون بنفسه • ويتميز تمثيل مستر ويلز بالتنوع الشديد ، فضلا عن أنه أكثر ممثلى المسرحية نعومة ودقة • وأدت مس ليستر الدور الصغير الخاص بشخصية الليدى برسى على نحو ساحر للغاية ، حيث نجد أن نبرة

التمثيل المستخدمة فى المشهدين اللذين يجمعانها مع زوجها (الذى ضارعها فى مهارة تمثيلها) هى النبرة المفروض أن تكون · وانى أود رؤية مس ليستر فى دور بياتريس فى مسرحية « عجيج حول لا شىء » وفى اعتقادى أنها سوف تجد الكوميديا فى عصر « عودة الملكة » مناسبة لها تماما · وكان مستر مور مقنعا فى أدائه لدور السير والتر بلنت الذى لعبه على نحو مستقيم ومباشر · كما أن المشاهد يسمع ما يقوله بوضوح · أما المستر مادجويك فقد تقمص دوره بروح حية وتفهم عميق · كما أن شخصية بونيز كانت مفعمة بالحيوية · وأخيرا ، كان بارنابى فى دور وورسيستر مؤثرا وسليم العبارة للغاية ·

مستر تراونسر فى دور هوتسبر

عندما نناقش الأدوار الرئيسية نخص مستر تراونسر بالتهنئة على اتقانه تمثيل دور هوتسبر ، فهو ليس دورا سهلا ولكنه يتغير كثيرا وفقا للتغير الذى يطرأ على مزاج شخصيته ونحن نخطىء اذا ظننا أن تغيير المزاج مع القدرة على الاحتفاظ بشخصية الدور كاملة غير منقوصة نصر يستهان به · ان دوره فى هذه المسرحية يختلف عن أى دور آخر له · وفى تصورى أن نجاحه الى هذاالحد فى أداء هذا الدور لابد أن يكون قد كلفه الكثير من المشقة والعناء · فهو قد تمكن من التعبير عن الحيوية الجسدية الشديدة التى تتوفر فى شخصية هوتسبر ، كما أن كل جملة جاءت على لسانه قالها بعد امعان النظر فيها ، فضلا عن قدرتها على نقل ما تتضمنه من معنى · ولكن حديثه لم يكن كله على نفس المستوى من الكمال · ولكن يتعين علينا أن نذكر أن دوره كان كبيرا · أما بالنسبة لدور الملك هنرى ـ الذى قام به بيرن ـ فلعل من الصعب التحدث عنه · فهو قد أدى هذا الدور بكفاءة ، حتى ولو أنها خلت تماما من تلك اللمحات التى تثير دهشة النظارة · ويرجع السبب فى ذلك الى اسناد كثير من الأدوار اليه · الأمر الذى عاقه عن حفظ هذا الدور · من المضحك أن نثير اعتراضات تافهة استنادا الى ما يصاحب العروض فى الحفلات الأولى من تعثر الممثلين فى تذكر أدوارهم · ولكنى فى حالة بيرن أقول أن أداءه يوم السبت كان مدعاة للشكوى عنها فى أى وقت آخر · من الواضح أن الاجهاد أصابه · ودفعه اليأس الى الالتجاء الى حفظ السطور سطرا سطرا ، وليس كجمل ، وهذا أمر يفسد الشعر المرسل باعتباره شعرا رغم أنه يعتبر أكثر الوسائل الشعرية تحررا ولكنى على يقين من أن هذا الوضع سوف يتحسن · وأظهر المستر يارو قدرا من السحر والجاذبية فى أداء دور « الأمير هال » · ولكن أخطاءه هذه المرة أكثر وضوحا عن ذى قبل · ويشعر الواحد منا

بالوعى المفرط أكثر مما ينبغى بتكنيكه فى الأداء ، كما انه غالبا لا يشدد على الكلمات على نحو سليم · فهو يميل الى رفع صوته فى أول المقاطع ، كما انه يشدد أكثر مما ينبغى على كلمات مثل «as» و «for» · انه يفهم دائما أدواره ولكنه يؤديها بوعى يقلل من طبيعة أدائه بدلا من ان يعيش هذه الأدوار· الانه يملك احساسا بالدعابة ويعطى انطباعا بالجدية الحزينة · ولو انه استطاع أن يتحدث بطريقة طبيعية لأصبح ممثلا رائعا ·

وأستطاع المستر أتكنز أن يقوم بجميع أدواره بطريقة مذهلة · وظهر فولستاف امامنا على المسرح غير بالغ السمنة كما تخيله · وحين اعتلى فولستاف خشبة المسرح لم نشعر بلحظة ملل واحدة · ان المشكلة بالنسبة للمستر أتكنز تتلخص فى أنه يشعر بدوره الى الحد الذى جعله يرضى بأن يعيش دوره بدلا من أن يقوم بتمثيله · والعيب الذى يشوبه هو عكس العيب الذى جأرت بالشكوى منه والذى يشوب تمثيل مستر يارو · وانى أعترف بان قيامه بالدور كان منسقا ومتناسقا للغاية · ولكنى أفضل لو أنه وضع هنا وهناك قليلا من الحماسة والحيوية فى أدائه لهذا الدور · وكانت نتيجة افراطه فى ممارسته لضبط النفس (وهو خطأ له مزاياه) أن نثر المسرحية الرائع فقد شيئا من قوته ، واعنى بهذا النثر الرائع فيض الكلمات الذى يذكرنا بكتابات رابليه الهزلية المكشوفة ، والذى يعتبر المصدر الرئيسى لقدرة هذا الدور على الامتاع· وبعض فقرات الدور بلغت حد الكمال ، كما أن قيامه بدور الملك خال من العيوب ، بعد أن أنتهى من القاء الفقرات ذات الأسلوب الطنان الخاصة بالملكة الحزينة ، والتى قلد فيها ايماءات الممثلين الداعرين على نحو هازل ساخر (وانى أعيد فى هذا المقام كلمة حذفها المخرج من المسرحية ، ربما يحدونى الى ذلك كبرياء المهنة) · ولكنى أشعر بأنى أميل الى أن أكون عيابا بشأن هذا كله · ولكن أداء الدور كاد أن يقترب من الدرجة الأولى ، الى حد أننى تمنيت لو أن الأداء استدرك القليل من النقص الذى شابه ، فقد كان ذلك قمينا بتحويل العرض من عرض جيد الى عرض ظاهر التفوق والامتياز فى حقيقة الأمر · وحتى اذا ظل العرض بصورته الراهنة ، فينبغى على كل من يحب فولستاف أن يحرص على مشاهدته وأملنا أن الذين لا يحبونه لا يعدون أن يكونوا قلة ضئيلة للغاية · وانى لأعجب من عدم اكتظاظ المسرح بالجمهور فى كل ليلة · فان جميع المسرحيات التى مثلتها هذه الفرقة جديرة بالمشاهدة · وليس هناك من يزعم أن هذه المسرحيات لا تشوبها شائبة أو أن أداءها على نفس المستوى الذى نشاهده فى مسارح (لندن وست اند)· ولكن من ذا الذى يتوقع مثل هذا الأداء من فرقة تتبع نظام الريبرتوار ؟! لعل كثيرا من ممثلى هذا العام أقل فى مستواهم من ممثلى العام الماضى ·

ولكن هذا لا يمنع تميز العروض بالوحدة والترابط ، الأمر الذى يقرب شكسبير على حقيقته الى أفهامنا أكثر مما يقربه مجرد قراءته ونحن جلوس الى مكاتبنا ٠ فقليل من الناس يحق لهم أن يشتطوا فى خيالهم بحيث يفضلون قراءة شكسبير على مشاهدته ٠ ولست أعنى بما قلت أن النظارة كانوا عازفين عن مشاهدة العروض المسرحية ٠ وانما أعنى أنه كان ينبغى أن يحرص على حضور المسرحيات عدد أكبر من المشاهدين ٠ وانى أزجى النصيحة لادارة الفرقه بتخفيض أسعار التذاكر الى مستوى أسعار العام الماضى ٠

(الاجبشيان جازيت فى ٢٠ نوفمبر ١٩٢٨) ٠

« هاملت » بقلم بونامى دوبرى

ان أسوأ ما فى مسرحية هاملت هو أنه يجب حذف الكثير منها دون رحمة ٠ فهى أطول مسرحيات شكسبير ٠ ان أول طبعة من قطع الكوارتو التى طبعت دون اذن من مؤلفها يحتمل أن تكون قد تعرضت للكثير من الحذف ٠ وهذه الطبعة تضم بين دفتيها مسرحية ذات حجم كبير نوعا ما ٠ الا أن طبعة الكوارتو الثانية فى ضعف حجم الأولى تقريبا ٠ أما طبعة الفوليو فتضيف عددا كبيرا من السطور ٠ ومهما كانت السطور التى تحذف ، فلا مناص من أن نضحى بشىء حبيب الى النفس ٠ اننا نكره أن نفتقد اندفاع هاملت الوحشى الى حجرة أوفيليا وقوله ٠ « هل ستلعبين على هذا الناى » وقوله « تماما مثل الحوت » وقوله « ان الدودة التى تأكل جسدك هى الامبراطور الوحيد الذى يتحكم فيك » ٠ بل اننا نفتقد اللقاء مع الضابط التابع لفورتنبراس ٠ ولكن ليست لنا فى هذا حيلة ، بل هو أمر ينبغى علينا تحمله ٠ وانى سعيد لأن مستر أتكنز أعاد مشهد القفز داخل المقبرة ، وتمنيت لو أنه أعاد المشهد الذى يصف سحب جثة بولونيوس ، حيث أن هذا المشهد يعطينا الاحساس بالاضطراب والفوضى اللذين سادا القصر ٠ لقد اقترحت هذا فى العام الماضى ٠ ولكن يبدو أن الممثلين لا يتعلمون أبدا من النقاد ، كما أن العناد المماثل يحول بين النقاد وبين التعلم من الممثلين ٠ الا أن الشىء المهم بالنسبة لمسرحية هاملت هو أن ننفث فى المسرحية الحياة ٠ وهذا ما نجح فيه أتكنز ٠ ان كل ما يهمنا فى حقيقة الأمر هو خلق جو من الوهم المسرحى والمحافظة عليه ٠ ان ممثلى هذا العام لا يضارعون ممثلى العام الماضى فى الأسلوب والأداء ، كما أنهم لا يمتلكون خبرتهم ٠ وبالرغم من كل شىء فاننى أرى أن المسرحية بوجه عام أكثر تأثيرا من مسرحية العام الماضى ٠

ويرجع هذا فى رأيى الى أن شخصية هاملت قد أعيد تصورها على نحو أفضل • ان المستر يارو ليس ممثلا فى علو شأو أرنستملتون ، فهو لا يضاهيه فى اتساع المجال ولا فى أسلوبه المتطور ، كما أنه يرتكب فى بعض الأحيان أخطاء فاحشة فى التشديد على الكلمات • فضلا عن أن القاءه أحيانا له رنين الخطب الجوفاء • ولكن تمثيله لشخصية هاملت كان يفيض بحياة أكبر بكثير مما نجده فى تمثيل ملتون وهذا هو المهم • ان هاملت ليس مثقفا مريضا بالفكر ، له وجه مثل وجه الشاعر شيلى وصوت يشبه صوت كبير قساوسة كنيسة القديس بولص انه يمتلك عقلية نبيلة نشطة وصحية أثرت فيه صدمة مروعة فجردته من كل سلاحه فى وقت يحتاج فيه الى جميع أسلحته ليزود بها عن نفسه • انه ليس عصابيا بطبيعته • فقد كان شخصا شديد التهذيب مرحا عمليا يغنى ويبارز ••• كان حبيب البلاط والشعب معا • وحتى عندما فقد اتزانه العقلى ، فانه لا « يضل طريقه فى تيه من الفكر • » وهو ليس شخصا « صبيا ونقيا » تنقصه « قوة الأعصاب التى تجعل منه بطلا • » ان هاملت يستطيع أن يكون ذا مزاج هوائى وقاسيا لا تعرف الرحمة الى قلبه سبيلا • انه « رجل كان يمكن فى أى وقت آخر وتحت أى ظروف أخرى أن يحمل تماما المهمة الملقاة على عاتقه • والواقع أن قسوة مصيره تتمثل فى أن الأزمة التى تعصف بحياته تأتى فى الوقت الذى لا يستطيع فيه مواجهتها ، وفى وقت تتضافر أعظم مواهبه للتآمر ضده واصابته بالشلل بدلا من أن تكون عونا له • » كل هذا استطاع مستر يارو التعبير عنه ، فى حين أن ملتون صور هاملت على نحو مائع مفرط فى العواطف الماسخة • ويؤسفنى أن يارو أفسد التعبير عن أجمل فقرة فى النثر المسرحى كتبت حتى وقتنا الراهن • ولكننا نجد فى الناحية المقابلة أنه أدى مناجياته على نحو رائع ، وهى تعتبر فى حد ذاتها حدثا ، بل أكثر الأحداث نبلا فى المسرحية• فهذه المناجيات لم تكن مجرد تأملات فلسفية •

ان دور بولونيوس الذى قام برمبر ويلز بأدائه كان بالطبع يدعو الى الاعجاب • وامتاز ويلز على سائر الممثلين فى هذه المسرحية ، وهو شخصية فكهة مثل ستانلى لاثبورى • وهو لم يعبر فقط عن الجانب الكوميدى فى شخصية بولونيوس ولكن أيضا عن وقاره الغريب وتلك الجوانب فيه التى تثير الشفقة والرثاء ، وذلك لأن شخصية بولونيوس تجمع بين الحكمة والحماقة • وأدى المستر تراونس دوريه فى شخصيتى « مارسيلوس » و « فورتينبراس » بطريقة جيدة • كما أن المستر فاركهارسون أدى دور هوراشيو على نحو عطوف • فالدور يناسبه تماما • كما أن طريقته فى القاء الكلمات كانت رائعة كالمعتاد • وانى أود أن أحذره من مغبة الانزلاق فى خطر تحويل

«my» » الى «me» • وتعتبر هذه الحيلة من افظع الحيل التقليدية فى المسرح • وقد استطاع ويلز وبارنابى وأربنينا أن يتجنبوا الوقوع فى شراكها ، كما استطاع فاركهارسون تجنبها حتى الآن • ولكنى لاحظت أنه وقع قليلا فى نفس الخطأ أثناء تمثيله دور هوراشـيو • وتقمص فيليب ثورنلى دوره كحفار القبور الثانى ، فكان مقنعا ومسليا ومتجهما • وأجادت مس هون أداء دور أوفيليا (ولكنها لم تستطع أن تغوص كثيرا لتصل الى ما يقبع تحت السطح). كما أن غناءها كان رائعا • وبوجه عام أدى الممثلون والممثلات الأدوار الأخرى باتقان فيما عدا دور الملك الذى كان بدون معنى أو القاء سـليم للعبـارات وبدون نفع للممثلين الآخرين •

سـر النجـاح

يثبت هذا العرض المسرحى مقولة مفضـلة لدى ، فحواها أن النجاح لا يرجع الى الممثلين النجوم ، ولكن يرجع الى الفهم العـام للمسرحية ووحدتها كما ترجع الى الاحساس بالشـكل • وكما ذكرت من قبل ، فان مسرحية هاملت فى هذا العام كانت أكثر تأثير منها فى العام الماضـى ، هذا بالرغم من أن الأدوار الفردية هذا العام أقل فى لمعـانها من العـام المنصـرم • ولكن الاضاءة بالطبع أفضـل هذا العام ، كما سـارت ميكانيكيات المسـرح بيسـر أكبر • وبقدر ما أتذكر فان طريقة الاخراج لم تصـادف مشاكل تذكر • ومن ثم فان المسرحية ككل هذا العام أكثر حياة وأكبر حقيقة بكثير من العام الماضى• ورغم جودة ديكور المناظر ، فانها لم تجذب انتباه المشـاهد • وهذا ما ينبغى أن يكون • فقد تركز انتباه النظارة على المسـرحية نفسها • وارتكب أعضـاء الفرقة بعض اخطاء ، وساد احسـاس أكبر بالاندفاع العام والأوقات العصيبة المضطربة • واسـتقر رائع الكلم على وعى المشـاهد فغار فى أعماقه وأثر فيه أثرا يشبه ما للحياة نفسـها فى أثر • انها لمسـرحية مثيرة للغاية • ولعل ذلك يرجع الى أن شـكلها الكامل الذى وصـل الينا يجمع بين جـانبين فى شكسبير : جانبا من شكسبير الشـاعر الغنائى الذى كتب « حلم ليلة صيف » وهو لا يزال يصـدح بغناء أنغامه الوحشـية فى غابة بـلاده • وجانبا من من شكسبير الذى كتب « أنطونيوس وكليوباترة » التى تسـرى فيها الأنغام الغنية الخفيضة والعالية • فضلا عن ذلك الجانب من شكسبير الذى كتب «تيمون» وهو يدرك مرارة الحياة • وهذا المزيج النادر ظهر على أحسـن وجه خلال العرض المسرحى . وهو عرض يستحق منا أن نعيد مشاهدته •

(الاجبشيان جازيت بتاريخ ٢٤ نوفمبر ١٩٢٨)

فهـــرس

(*) (آراء ندافع عن العامية : نجيب الريحانى ـ زكى رسم ـ أنطون يزبك ـ يوسف وهبى ـ بشارة واكيم ـ عباس علام . آراء ندافع عن الفصحى : طه حسين ـ جورج طنوس ـ عباس حافظ ـ حفنى ناصف ـ فؤاد مشنوق ـ توفيق عبد الله ـ حبيب جاماتى ـ محمد على غريب ـ محمد سعيد زعيم ـ حسنى رحمى ـ زكى مبارك ـ ادموند نويما . آراء وسط : جورج أبيض ـ ابراهيم المصرى ـ ابراهيم رمزى) .

رقم الايداع ٨٦/٣٤٩٨

الترقيم الدولى ٣ ـ ٠٩٩٨ ـ ٠١ ـ ٩٧٧

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

يتناول هذا الكتاب لأول مرة كيف دخل شكسبير الى مصر عن طريق الفرق المسرحية المختلفة وعلى رأسها فرقة الشيخ سلامة حجازى الذى اشتهر بتمثيل دورى روميو وهاملت . فضلا عن فرقة جورج أبيض الذى اشتهر بتمثيل دور عطيل .

والكتاب يقع فى ثلاثة أجزاء يعالج الجزء الأول منها مشكلة الترجمة بوجه عام وترجمة شكسبير الى العربية بوجه خاص . والجزء الثانى يدور حول أهم المسرحيات الشكسبيرية التراجيدية والكوميدية والرومانسية والتاريخية التى استولت على قلوب النظارة المصريين مثل روميو وجوليت وهاملت وعطيل وتاجر البندقية ويوليوس قيصر .

أما القسم الثالث والأخير فيدور حول الفرق الإنجليزية التى زارت مصر واستمتع صفوة المثقفين المصريين بتمثيلها فى القاهرة .

٢٢٥ قرشا

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب